
Diana
Taylor

DEDICATORIA

Para mis compañer@s del Instituto Hemisférico, Marlène Ramírez-Cancio, Marcial Godoy-Anativia, Frances Pollitt y Niki Kekos.

Y para l@s extraordinari@s artistas, activistas y académic@s que nos acompañan.

Aquí les va otro aporte a nuestra continua conversación sobre las formas de hacer y saber que nos animan.

AGRADECIMIENTOS

En el encuentro del Instituto Hemisférico en Bogotá, Guido Indij me propuso: "¿Por qué no hacemos un libro en español sobre *performance* que sea visualmente interesante? Si tú escribes el texto y usamos las imágenes del Instituto Hemisférico (http://hemi.nyu.edu/hemi/es), yo me pongo a editarlo". En ese momento me pareció una buena idea, y ahora que se ha realizado, me parece mejor aún. Gracias Guido por inspirar este proyecto.

El Instituto Hemisférico de Performance y Política es una red de artistas, académic@s y activistas de las Américas. La organización trabaja en la coyuntura de la investigación, la expresión artística y la política para explorar las prácticas corporales –o el performance– como un vehículo para la creación de nuevos significados y la transmisión de valores culturales, memoria e identidad.

DEDICATORIA

Para mis compañer@s del Instituto Hemisférico, Marlène Ramírez-Cancio, Marcial Godoy-Anativia, Frances Pollitt y Niki Kekos.

Y para l@s extraordinari@s artistas, activistas y académic@s que nos acompañan.

Aquí les va otro aporte a nuestra continua conversación sobre las formas de hacer y saber que nos animan.

AGRADECIMIENTOS

En el encuentro del Instituto Hemisférico en Bogotá, Guido Indij me propuso: "¿Por qué no hacemos un libro en español sobre *performance* que sea visualmente interesante? Si tú escribes el texto y usamos las imágenes del Instituto Hemisférico (http://hemi.nyu.edu/hemi/es), yo me pongo a editarlo". En ese momento me pareció una buena idea, y ahora que se ha realizado, me parece mejor aún. Gracias Guido por inspirar este proyecto.

El Instituto Hemisférico de Performance y Política es una red de artistas, académic@s y activistas de las Américas. La organización trabaja en la coyuntura de la investigación, la expresión artística y la política para explorar las prácticas corporales –o el performance– como un vehículo para la creación de nuevos significados y la transmisión de valores culturales, memoria e identidad.

Índice

1 La política de la palabra **PERFORMANCE** 9

2 ¿Qué nos ofrece el término **PERFORMANCE** en Latinoamérica? 35

3 ¿El **PERFORMANCE** o la **PERFORMANCE?** 57

4 ¿Cuáles son los antecedentes del arte de **PERFORMANCE?** 61

5 Espect-actores 81

6 Los nuevos usos de **PERFORMANCE** 88

7 Performativo 111

8 Artivistas (artistas/activistas) 115

9 ¿El futuro del **PERFORMANCE?** 143

10 El archivo y el repertorio 153

11 Estudios de **PERFORMANCE** 164


Jesusa Rodríguez, *Miss diablo.*
Foto de Adolfo Pérez-Burrón.

1.
LA POLÍTICA DE LA PALABRA PERFORMANCE

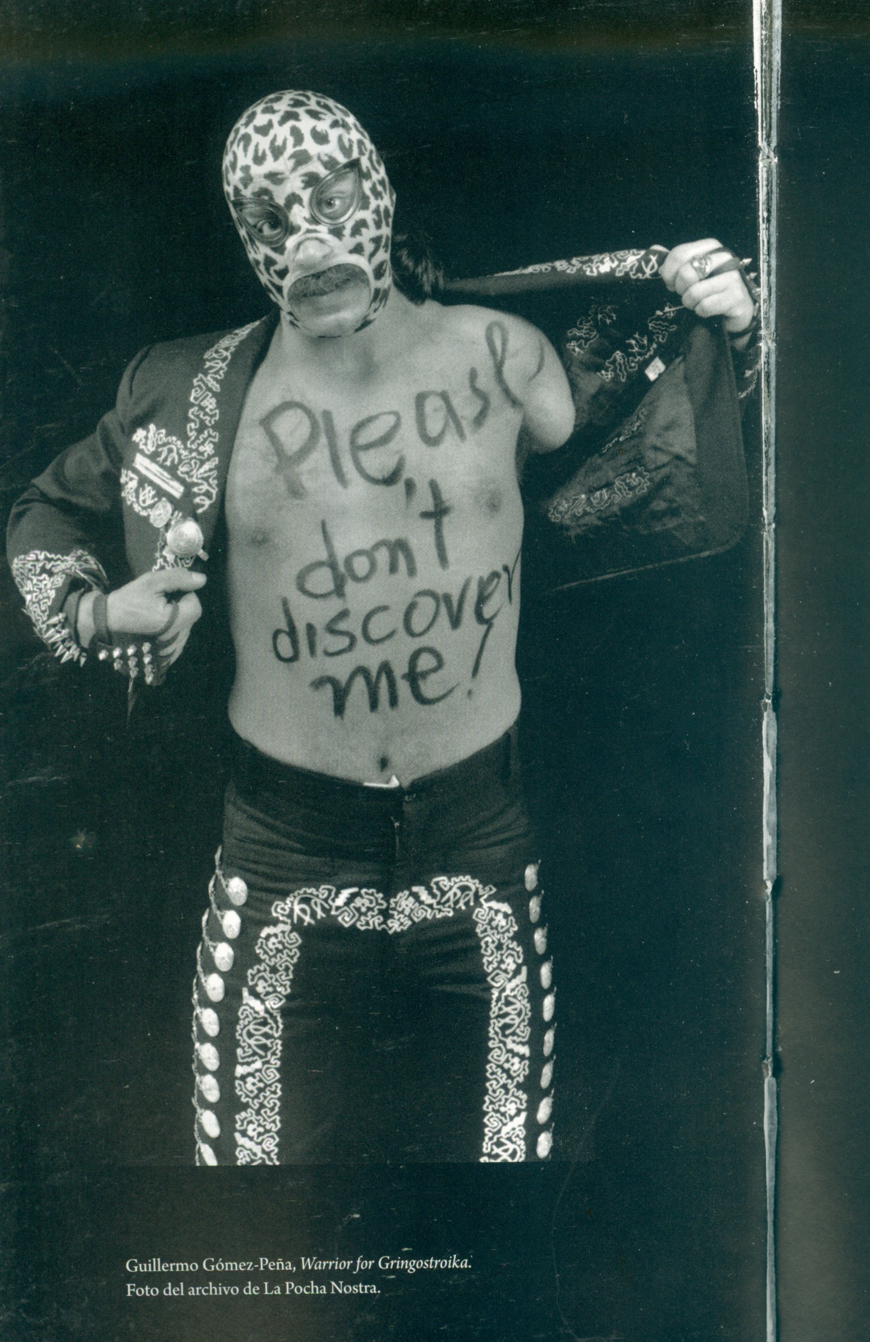
Desde la década del '60, los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales, y también para insertar el cuerpo frontalmente en el quehacer artístico. Pero **PERFORMANCE,** una palabra abarcadora e indefinida, significa muchas cosas aparentemente contradictorias. Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere al **PERFORMANCE ART,** o arte acción, como se concibe en las artes visuales. Otros artistas juegan con el término. Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret/performance más atrevida y poderosa de México[1], se autodenomina **PERFORMENSA,**[2] y muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que hay que estar loco/a para hacer lo que ella hace: enfrentarse al Estado mexicano, a la Iglesia católica y a las grandes empresas.

CARMELITA TROPICANA (CUBA/EE.UU.) TAMBIÉN RECONOCE SU POTENCIAL TRANSFORMADOR:

"El performance es Kunst (arte) de fluidez, impuro, híbrido, capaz de liberar al practicante y a su público evocando las famosas palabras de la revolución francesa: liberté, égalité, homosexualité!"



Carmelita Tropicana, *Virgin Cabaret*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Nueva York, EE.UU., 2003. Foto de Marlène Ramírez-Cancio.



Guillermo Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika.*
Foto del archivo de La Pocha Nostra.

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA (MÉXICO/ EE.UU.), HABITA EL PERFORMANCE COMO "UN 'TERRITORIO' CONCEPTUAL CON CLIMA CAPRICHOSO Y FRONTERAS CAMBIANTES; UN LUGAR DONDE LA CONTRADICCIÓN, LA AMBIGÜEDAD, Y LA PARADOJA NO SON SÓLO TOLERADAS SINO ESTIMULADAS. LAS FRONTERAS DE NUESTRO 'PAÍS DEL PERFORMANCE' ESTÁN ABIERTAS A LOS NÓMADAS, LOS EMIGRANTES, LOS HÍBRIDOS Y LOS DESTERRADOS"[3].

EL PERFORMANCE, PARA ÉL, NO ES SÓLO UN ACTO, O UNA ACCIÓN, SINO UNA OPCIÓN EXISTENCIAL. DICE QUE LO ÚNICO QUE DIFERENCIA A UN PERFORMANCERO DE UN LOCO ES QUE EL PERFORMANCERO TIENE UN PÚBLICO[4].

"PerforQUÉ?", pregunta la mujer confundida en la caricatura de Diana Raznovich.

Este libro analiza el performance: lo que es, lo que hace, lo que nos permite teorizar, y la importancia de entender su compleja relación con los sistemas de poder.

PerforQUÉ?



"PerforQUÉ". Dibujo de Diana Raznovich.

Para los artistas, activistas y académicos del Instituto Hemisférico de Performance y Política, y para investigadores de otros departamentos, la palabra performance hace referencia a una amplia gama de comportamientos y prácticas corporales. Elin Diamond define performance de la manera más amplia: un hacer, algo hecho[5].

El *hacer* es fundamental para los seres humanos que aprenden a medida que imitan, repiten e internalizan los actos de los demás. Esta teoría central –que la gente asimila comportamientos al hacerlos, ensayarlos, actuarlos– es más antigua que la teoría aristotélica de la mímesis y tan nueva como las teorías de las neuronas que sugieren que la empatía y la intersubjetividad son fundamentales para la supervivencia humana[6].

Aunque es esencial para el quehacer humano, Maris Bustamante (una de las primeras performeras de México) nos advierte sobre el potencial conservador del mimetismo:

"Los seres humanos nacemos pegados a nosotros mismos y programados para, fundamentalmente, reproducir lo que se nos enseña. Sometidos a esta programación somos, en este sentido, víctimas de lo que otros han hecho de nosotros mismos. Por decirlo de otra manera, nosotros no somos nosotros, nosotros somos... ellos"[7].

PERO EL PERFORMANCE NO SE LIMITA A LA REPETICIÓN MIMÉTICA. INCLUYE TAMBIÉN LA POSIBILIDAD DE CAMBIO, CRÍTICA Y CREATIVIDAD DENTRO DE LA REPETICIÓN. DIVERSAS ACCIONES Y EVENTOS COMO EL ARTE DE PERFORMANCE, LA DANZA, EL TEATRO, Y LOS ACTOS SOCIOPOLÍTICOS Y CULTURALES COMO LOS DEPORTES, LOS RITUALES, LAS PROTESTAS POLÍTICAS, LOS DESFILES MILITARES Y LOS FUNERALES, TIENEN ELEMENTOS REITERADOS QUE SE RE-ACTUALIZAN EN CADA NUEVA INSTANCIA. ESTAS PRÁCTICAS SUELEN TENER SU PROPIA ESTRUCTURA, SUS CONVENCIONES Y SU ESTÉTICA, Y ESTÁN CLARAMENTE DELIMITADAS Y SEPARADAS DE OTRAS PRÁCTICAS SOCIALES DE LA VIDA COTIDIANA.

Cada performance tiene lugar en un espacio y tiempo designado. Un partido de fútbol es un acto demarcado (con principio y final, con reglas y espacios fijos, y con un árbitro). Una protesta política, por ejemplo tiene principio y fin, y se diferencia por lo tanto de otras prácticas culturales, como caminar en la vía pública.



Giuseppe Campuzano (Perú), *Aparición*. Museo Travesti, 2007.
Foto de Alejandro Gómez de Tuddo.

El performance tiene público o participantes (aunque sea sólo la cámara). Un rito tal vez sólo admita miembros iniciados en cierta práctica, por ejemplo, y participar de ese acto puede brindar constancia de pertenencia. Un acto público, en cambio, puede ser presenciado por todos los que están presentes. De todas formas, tanto los actores (sociales) como los espectadores siguen las reglas implícitas del evento. La participación es una práctica, un hacer que se ensaya, se repite y es reiterada, convencional o normativa. Todos sabemos cómo comportarnos en estos eventos –sea una obra de teatro, un concierto, un funeral, o una protesta política– aunque hay performances (como veremos más adelante) que retan al espectador de manera muy directa.

Las Madres de Plaza de Mayo han usado un pañuelo blanco y procesado siempre un mismo día y a una misma hora durante más de cuarenta años. Fue una lucha por el espacio y por hacer visibles los crímenes de la dictadura. Han dejado una marca definitiva. Su performance político ha sido duradero.

Las Madres de la Plaza de Mayo, 2007.
Foto de Diana Taylor.

LAS PERFORMANCES OPERAN COMO ACTOS VITALES DE TRANSFERENCIA, TRANSMITIENDO EL SABER SOCIAL, LA MEMORIA Y EL SENTIDO DE IDENTIDAD A PARTIR DE ACCIONES REITERADAS.

COMO SEÑALA RICHARD SCHECHNER (EE.UU.), "EL PERFORMANCE NUNCA SUCEDE POR PRIMERA VEZ, SINO POR SEGUNDA, TERCERA, CUARTA, AL INFINITO"[8].

"Performance is twice-behaved behavior."

Es decir, el performance es comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que el performance –como práctica corporal– funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones.



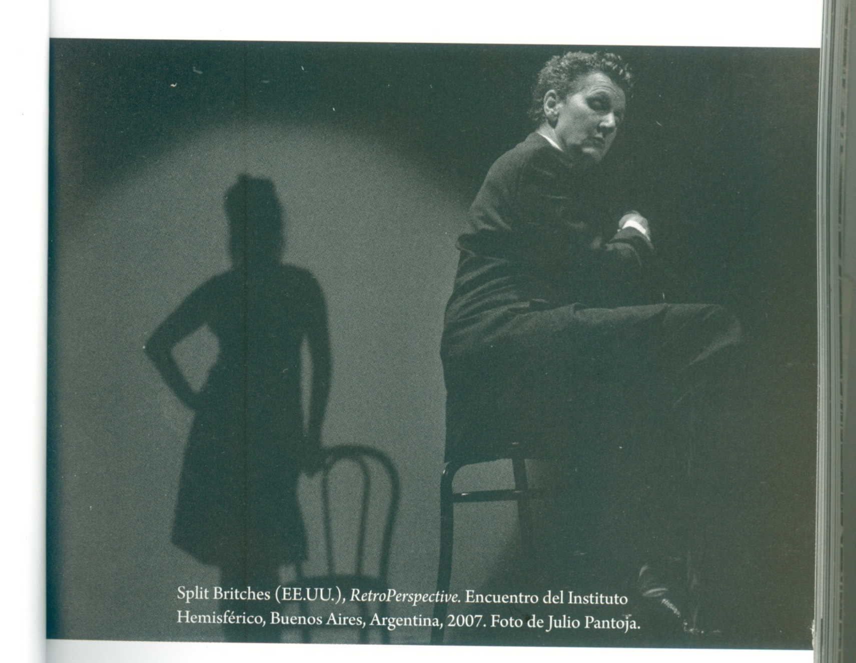
DanzAbierta (dir. Marianela Boán, Cuba), *Chorus Perpetuus.*
Encuentro del Instituto Hemisférico, Monterrey, México, 2001.

Schechner hace una diferenciación que es fundamental para entender el performance: Algo **ES** performance o algo se puede estudiar o entender **COMO** performance[9].



La desobediencia civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas corporales y actitudes ensayadas a diario en la esfera pública. El género suele ser un performance invisibilizado, normalizado, según nos dice Judith Butler (EE.UU.), producto de un régimen estricto de socialización[10].

A veces no nos damos cuenta de las rutinas y posturas que están asociadas con la feminidad o la masculinidad hasta que un travesti o un actor nos las hace aparente. "Un@ no nace mujer sino que se convierte en mujer", nos dijo Simone de Beauvoir en los años '40. El género es producto de actos internalizados y actuados en el espacio público.



Split Britches (EE.UU.), *RetroPerspective.* Encuentro del Instituto Hemisférico, Buenos Aires, Argentina, 2007. Foto de Julio Pantoja.

como

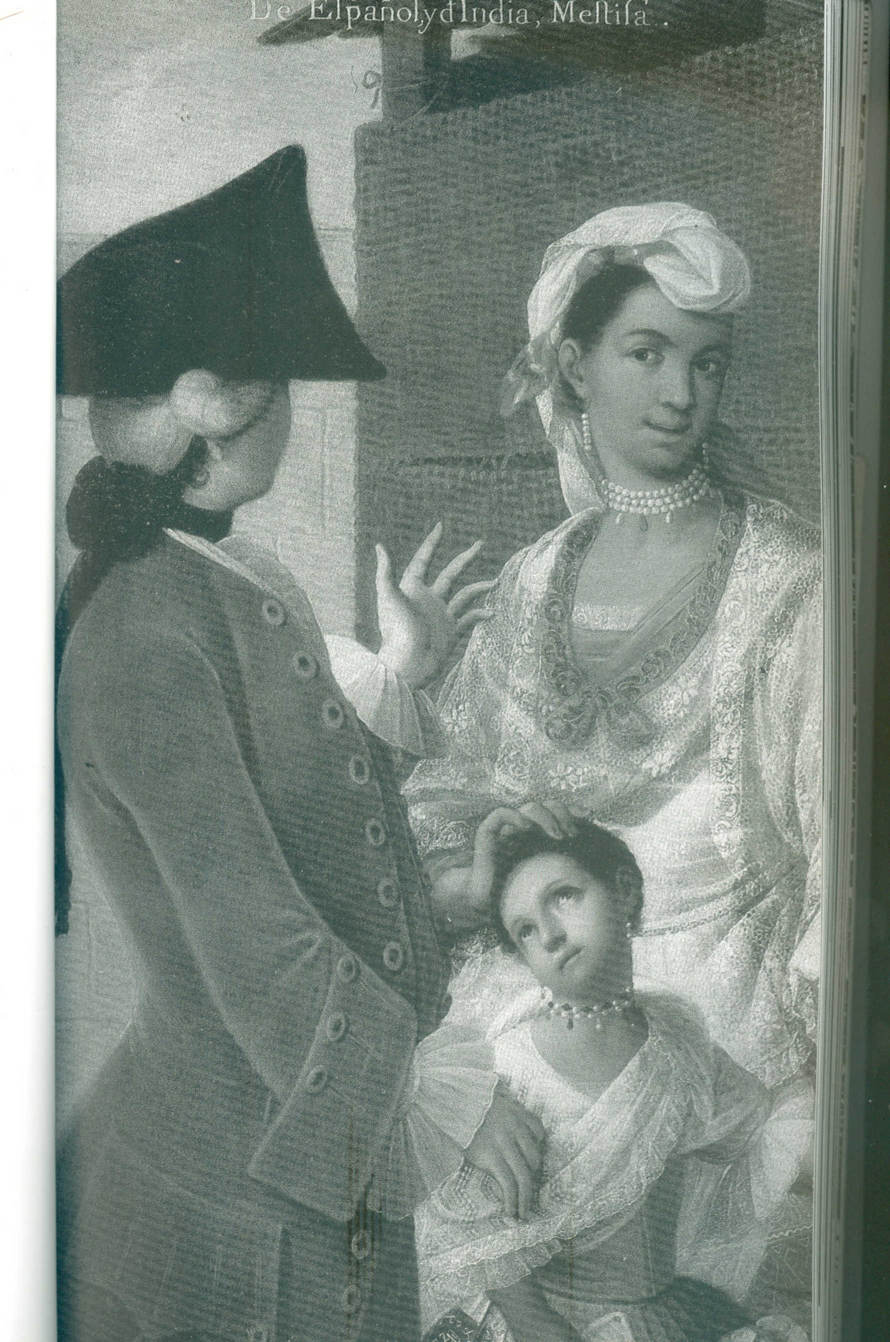
LA RAZA SE PUEDE ESTUDIAR COMO PERFORMANCE.

Según Julieta Paredes, artista/activista aymara, integrante de Comunidad Mujeres Creando Comunidad (Bolivia):

"LA PACHAMAMA NOS HA REGALADO UN PERFORMANCE: EL FENOTIPO". [11]

En México, las pinturas de castas del siglo XVIII, muestran claramente cómo ese fenotipo fue creado y activado para la clasificación y segregación racial. Las categorías, impuestas por la ley colonial, distinguían claramente entre los grupos raciales: al mestizo (como producto de la unión entre una indígena y un criollo) y al 'coyote' (como hijo de una mestiza y un indígena), entre otros. Las facciones y el color de la piel están muy marcadas, como si las diferencias entre los grupos fuera un hecho meramente biológico y natural y no producto del control, la estratificación y el prejuicio social. Entre más se apartan las mezclas raciales de lo blanco, la nomenclatura (coyote, lobo) las aproximan cada vez más al mundo animal. Además la ropa, las costumbres, los vicios y otras manifestaciones visibles llegan a participar en la formulación de las categorías raciales.

Los estereotipos reproducen e insisten en ciertas estructuras de visibilidad.



De español y de india, produce mestizo, colección particular, Breamore House, Londres, Inglaterra. Escuela mexicana. Pintura publicada en el libro editado por María Concepción García Saíz, *Las castas mexicanas: un género pictórico americano,* Milán, Olivetti, 1989.



Astrid Hadad, *La imagen de Frida y la danza del venado.*
Foto de Antonio Yussif.

Astrid Hadad (México) ha optado por trabajar con los íconos más 'latinoamericanos' para reexaminarlos. Su trabajo reproduce y se burla de las imágenes estereotipadas que han modelado la identidad sexual y étnica de la mujer mexicana: la Virgen de Guadalupe, Coatlicue, la mujer marimacha con tacones altos y espuelas, la mujer golpeada, la seductora diabólica. Hadad, con refinada ironía, señala el peso de la acumulación iconográfica y de la repetición compulsiva. Al producir imágenes sobrecargadas de etnicidad para el consumo del público, llama la atención sobre los estrechos límites de la visibilidad cultural, en la que el cuerpo de la artista se ve como una repetición más. Latinoamérica, nos sugiere Hadad, es visible sólo a través del cliché. Hadad juega con la incomodidad que se esconde detrás de esas imágenes excesivas, mostrándoles a los espectadores cómo los estereotipos de la diferencia cultural, racial y étnica son producidos, reproducidos y consumidos.

EL PERFORMANCE, PUES, ES UNA PRÁCTICA Y UNA EPISTEMOLOGÍA, UNA FORMA DE COMPRENDER EL MUNDO Y UN LENTE METODOLÓGICO.

Nos permite analizar eventos **COMO** performance. En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento **A TRAVÉS** del cuerpo, de la acción y del comportamiento social. La demarcación de estos hechos **COMO** performance se da desde fuera, desde el lente analítico que las constituye como objetos de estudio. La Nación no es un performance, pero se puede analizar como performance en el sentido de la puesta en escena de lo nacional.

Hay múltiples definiciones y usos de la palabra 'performance'. El término se utiliza en el teatro, la antropología, las artes visuales, en el campo de los negocios y los deportes y también en el ámbito político y científico, para señalar una amplia gama de comportamientos sociales.

Estos diversos usos apuntan a las complejas capas de referencialidad que parecen contradictorias pero que, por momentos, se apoyan mutuamente. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, **PARFOURNIR,** que significa 'completar' o 'llevar a cabo por completo'. Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron en los '60 y '70, los performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances.

"NOS ENTENDEREMOS MEJOR AL ENTRAR EN NUESTROS DIVERSOS PERFORMANCES, APRENDIENDO SU GRAMÁTICA Y VOCABULARIO"[12].

Sin embargo, los performances no son universales ni transparentes; su sentido cambia según el momento y el contexto. Bernardino de Sahagún se quejaba por no comprender los bailes y cantos de los indígenas. Decía que éstos "sólo se entendían entre sí (por ser cosas del demonio)"[13].

Para otros, performance significa exactamente lo opuesto: por ser una construcción social, señala artificialidad, una simulación o 'puesta en escena', antítesis de lo 'real' y 'verdadero'. Las sospechas remiten a las mismas lenguas de origen: 'arte' está lingüísticamente ligado a **ARTIFICIO.** Hacer, **FACERE,** comparte una raíz etimológica con **FETICHE** (algo hecho). Mímesis pertenece a la familia de imitar, mímica, mimetismo.

MIENTRAS QUE EN ALGUNOS CASOS EL ÉNFASIS EN EL ASPECTO ARTIFICIAL DEL PERFORMANCE COMO UN FENÓMENO SOCIALMENTE CONSTRUIDO REVELA UN PREJUICIO ANTITEATRAL, EN LECTURAS MÁS COMPLEJAS LO CONSTRUIDO ES RECONOCIDO COMO COPARTÍCIPE DE LO 'REAL'.

Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieran de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean 'reales' o 'verdaderas'. Por el contrario, la idea de que el performance destila una verdad más 'verdadera' que la vida misma tiene sus comienzos en Aristóteles, pasando por Shakespeare y Calderón de la Barca, y atravesando a Artaud y Grotowski hasta llegar al presente[14].

2.
¿QUÉ NOS OFRECE EL TÉRMINO PERFORMANCE EN LATINOAMÉRICA?

En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente ni en español ni en portugués, el/la performance tradicionalmente se ha usado en el campo de las artes, especialmente para referirse a

arte de PERFORMANCE

aRtE ViVo

ARTE-acción

accionismo[15]

Veamos algunas definiciones amplias.

“Performance como ejecución o actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular.

La traducción en español por actuación resulta también pertinente ya que evoca los significados presentación delante de una audiencia o puesta en escena inherentes al concepto de performance”[16].

Performance se refiere también a muchos tipos de actos corporales incorporados, que se repiten. Nuestros actos, tanto estéticos como sociales, son productos de largas tradiciones y prácticas culturales.

Sin embargo, la **PALABRA** performance no ha sido aceptada universalmente; sigue siendo un referente inestable. Aunque ha habido más aceptación en los últimos años, no todos los artistas la utilizan para hablar de su trabajo.

Raúl Zurita (Chile) del CADA (Colectivo Acciones de Arte) prefiere el término 'acciones' o 'acciones de arte' al de performance, aunque las fronteras conceptuales son muy difusas en el contexto del arte chileno durante la dictadura. "Es en primer lugar un asunto de lenguas, de dominios lingüísticos, por decirlo de alguna manera, y en segundo es por una definición que ya está en el nombre del **CADA** y que fue el término que se usó en Chile. En ese sentido el uso del cuerpo del artista como soporte (que es algo casi consustancial a la noción de performance) en el **CADA** estuvo suspendido en función de un colectivo, es decir, de una desidentidad. Dudo mucho que aquí hayan habido –performers–, me refiero a la carga de esa palabra, y los que la han usado, –estoy pensando en Copello, por ejemplo–, han padecido de un inevitable ahistoricismo que es independiente de lo que hagan, y que se debe a la ahistoricidad de la palabra performance entre nosotros. A una dictadura se le oponen acciones, no performances, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político, sin mediaciones"[17].



Las Yeguas del Apocalipsis (Chile),
La conquista de América, 1989.
Foto cortesía de las Yeguas del Apocalipsis.


Las Yeguas del Apocalipsis (Chile), *La conquista de América,* 1989.
Foto cortesía de las Yeguas del Apocalipsis.

¿Por qué, pues, insistir en el uso de *performance* si hay palabras en español que captan las múltiples facetas del término? Simplemente porque no existe una palabra que capte todas las dimensiones simultáneamente.

Palabras tales como 'acciones' o 'acciones de arte' transmiten las dimensiones estéticas y políticas de 'actuar', en el sentido de intervenir. Pero son términos que no dan cuenta de los sistemas económicos y sociales que presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género, sexualidad y pertenencia étnica. 'Acción' es algo directo e intencional, y de esa manera menos implicada social y políticamente que 'perform', que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente construidos en el mismo momento, aún cuando estemos involucrados en una definida 'acción' anti-militar.

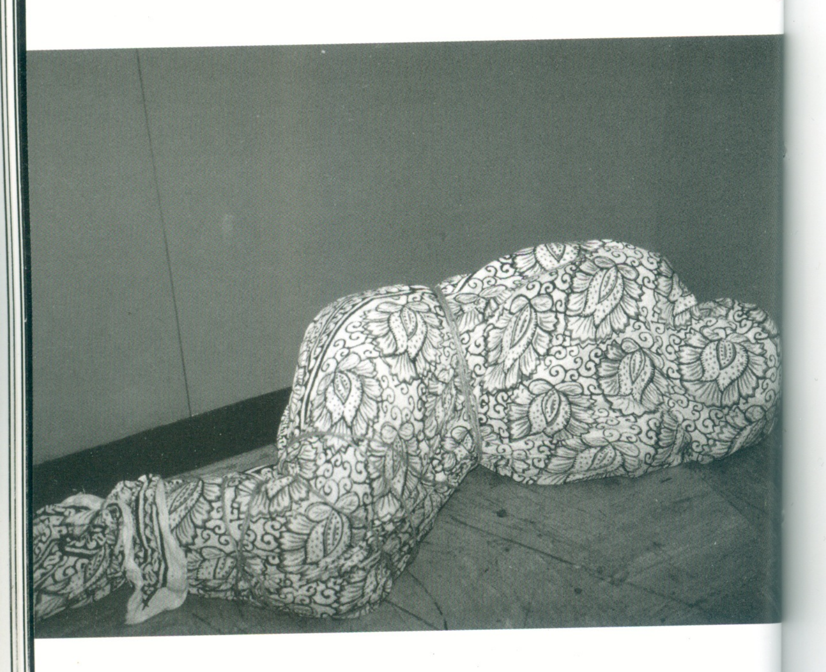
Un performance como el de las Yeguas del Apocalipsis (Chile) confronta a la dictadura chilena a la vez que llama la atención sobre la violencia de la construcción de identidades de género, sexualidad y nacionalidad. Bailan la cueca, un paso a dos que tiene el estatus de baile nacional de Chile sobre un mapa de Latinoamérica hecho de fragmentos de vidrio. Las madres de los desaparecidos bailaron la cueca solas como denuncia al gobierno de Pinochet que les había matado a los maridos y hermanos. Al formar la pareja de dos hombres, bailando la cueca, las Yeguas hacen visibles las conexiones entre violencia de Estado y violencia de género y sexualidad. Por esa complejidad, es más un performance que una acción.

Según algunos,
la palabra
performance
puede traducirse como
representación:

"Performance: (feminine) [perfórmans] espectáculo o representación pública, esp. si tiene un carácter innovador. Su uso es innecesario y puede sustituirse por representación."

Spanish Language Dictionary.

Representación, aun con su verbo representar, evoca nociones de mímesis, el quiebre platónico entre lo 'real' y su 'representación', nociones que se han complicado de modo muy productivo a través del término performance. El performance, como acción y como intervención, va más allá de la representación. Alejandro Jodorowsky, chileno radicado en México en los '60, inspiró a muchos a 'sacar al teatro del teatro', a desplazar el arte de las galerías y borrar las fronteras entre el acto artístico y el drama cotidiano de la vida 'real'. Según Jodorowsky, el performance podía dejar "huellas de un acto real", una observación que apunta a la fuerza profunda del medio[18]. Marina Abramović va más allá, lo que para ella diferencia el performance del teatro es que "en el teatro se repite. En el teatro se actúa el papel de otra persona. El performance es real. En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre no es real. En el performance, la sangre y el cuchillo y el cuerpo del performero son reales"[19]. El performance borra la línea entre lo ficticio y lo 'verdadero'.



Guillermo Gómez-Peña, *The Loneliness of the Immigrant,* 1979.
Foto del archivo de La Pocha Nostra (EE.UU.).

Una persona podría encontrar en el Centro regional de Ejercicios Culturales de Felipe Ehrenberg, **O** un espacio público temporalmente delimitado y convertido en escenario, **O** también podría entrar en un elevador y encontrarse con un bulto abandonado: el cuerpo de Guillermo Gómez-Peña como recuerdo del indocumentado invisible en los Estados Unidos al final de los años '70[20].

O podría descubrir un folleto cayendo del cielo anunciando que **"CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIFICACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA, ES UN ARTISTA".** Esta acción –arrojar folletos desde seis avionetas– fue realizada por CADA en plena dictadura chilena, cuando Pinochet controlaba el cielo[21].

O también podría formar parte de un 'teatro invisible' de Augusto Boal donde los espectadores no sabían que estaban participando en una escena, ya fuese una discusión callejera acerca de la guerra o sobre los precios de la comida en un restaurante. Estos actos, aunque escenificados, interpelan e incorporan lo real de manera muy concreta[22].

Anónimo, *Alegoría de la Independencia*, 1834.

Teatralidad

Las palabras 'teatralidad' y 'espectáculo' también se han usado como sinónimos de la palabra *performance*. La teatralidad, como el performance, también refiere a muchísimos tipos de acciones y actitudes. Teatralidad deriva de teatro pero no se limita a él. Se puede hablar de la teatralidad de una obra dramática, pero también de la teatralidad de la política, de la religión o de los deportes. Una *drag queen* puede resaltar la teatralidad del género al exagerar gestos, vestuarios y comportamientos. Pero la dimensión performática del género, como señalamos antes, puede también incluir la internalización y normalización del género, las actitudes menos visibles. No todos consideramos nuestros roles sociales como 'teatrales', aunque tal vez los reconozcamos como performances sociales. Como señala el teórico Joseph Roach (EE.UU.), "El performance... aunque se refiere frecuentemente a la teatralidad como la metáfora más fecunda para las dimensiones sociales de la producción cultural, abarca una gama de comportamientos humanos mucho más amplia"[23]. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su condición como construcción social; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que el 'performance' en su forma más convencional no necesariamente conlleva.

El espectáculo, como la teatralidad, es otra palabra asociada con el teatro. Derivado del latín, *spectaculum* (un espectáculo o 'show') y de *spectare* ('ver', 'mirar'), el término espectáculo a menudo se refiere a lo que se puede ver en el escenario. Entre más

espectáculo

notable el suceso, más espectacular. De allí, esta palabra también se ha expandido para referirse a las sociedades modernas y postindustriales como las que analiza Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967): "Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación". Para Debord, "el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes"[24]. El espectáculo postindustrial puede parecer más normativo, es decir, menos 'teatral' que el antiguo escenario. Pero el término nos ayuda a entender cómo los seres humanos se mueven dentro de una maquinaria de visibilidad regida por el consumismo, la vigilancia y la globalización.

Aunque hay puntos de contacto entre los distintos términos –y nadie nos obliga a escoger entre ellos– es importante señalar que la palabra *performance* nos permite aludir tanto a la hipervisibilidad de la teatralidad como al sistema de mediatización del espectáculo, y a la vez dar cuenta de la acción y la resistencia humana. No somos solamente espectadores, somos actores sociales con el potencial de intervenir y responderle al poder. Teatralidad y espectáculo son sustantivos sin verbo. No dan lugar a la noción de respuesta o resistencia individual. Performance contiene el verbo (performar) y al actor social (el/la performero/a) dentro de la misma palabra.



SIN EMBARGO, LA LUCHA ENTRE LOS TÉRMINOS PERSISTE, COMO SEÑALA EL TEÓRICO MEXICANO ANTONIO PRIETO STAMBAUGH, CON LOS DEFENSORES DE UNO HALÁNDOLE LOS CABELLOS A LOS DEMÁS. LADY PERFORMANCE SE METE EN EL CUADRILÁTERO CON LA AMAZONA TEATRALIDAD:

Katia Tirado y Patricia Castellanos (México). *Exhivilización: Las perras en celo*. Ex Teresa Arte Alternativo, octubre 1995. Foto de Mónica Naranjo, cortesía de Antonio Prieto.

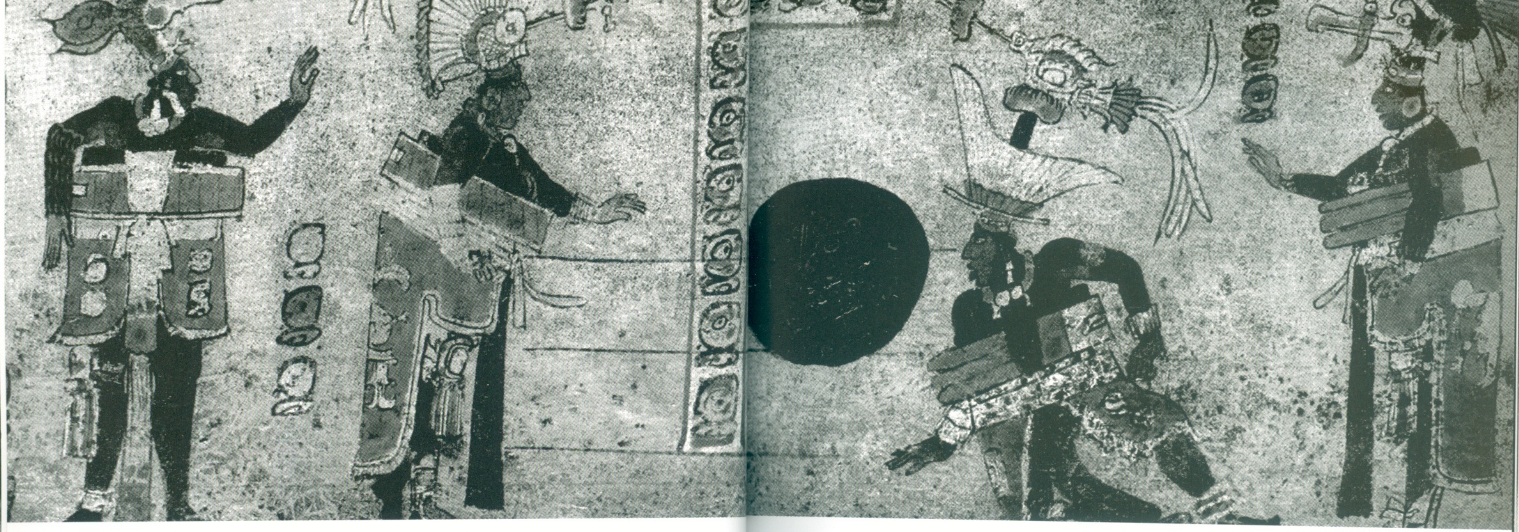
"Tal es el grado de fricción discursiva que encontramos en el debate sobre qué término es más pertinente (como si fuera necesario elegir uno en exclusión del otro) y, dentro de cada campo, sobre cuál es la manera adecuada de aplicar el concepto, que podríamos imaginar una auténtica lucha libre conceptual en la que dos enmascaradas –en una esquina Amazona Teatralidad y en la otra Lady Performance– se enfrentan con temible fuerza.

–Ahora sí mi Lady, ¡te voy a arrancar tu máscara! –grita Amazona dirigiéndose simultáneamente a su rival y al público enloquecido.

Con un dramático gesto retira la máscara y en ese momento se hace un silencio total en el coliseo. Y es que por debajo no asoma un rostro, sino algo indescriptible que se asemeja a una húmeda esponja, pero que cambia de forma a cada segundo. Aprovechando el momentáneo asombro de Amazona, Lady Performance, se incorpora y la lanza fuera del cuadrilátero. Aún sin pronunciar palabra alguna, procede a hacer un sensual strip-tease hasta que queda completamente desnuda, pero la sustancia esponjosa y mutante de su cuerpo hace imposible determinar claramente su género"[25].

Mi interés particular en el performance radica no tanto en lo que *es* 'performance' sino en lo que este concepto nos permite *hacer*. Se podría usar otra palabra si hubiera una que apuntara a todos estos niveles referenciales. Dejemos que la Lady Performance y la Amazona Teatralidad sigan luchando mientras que adelantamos en el argumento.

PERFORMANCE, ES UN NEOLOGISMO, IMPORTANTE YA QUE APELA A UNA NUEVA COMUNIDAD DE PARTICIPANTES (E INICIADOS) Y EXPANDE EL MARCO DE POSIBILIDADES Y REFERENTES. COMO ESCRIBE FELIPE EHRENBERG (MÉXICO): "COMO ARTISTA, HE DEDICADO LA MAYOR PARTE DE MI VIDA PROFESIONAL A SER NEÓLOGO. AUNQUE CUANDO EMPECÉ, HACE MÁS DE UN CUARTO DE SIGLO, ME DESCALIFICARON POR 'DISPERSO', AUTOCOMPLACIENTE, HASTA EXTRANJERIZADO, INSISTÍ EN MI CONVICCIÓN. NO LO HICE POR VALIENTE SINO PORQUE ME DI CUENTA –AFORTUNADAMENTE– QUE NO ESTABA SOLO: OTROS ARTISTAS EN OTRAS PARTES DEL MUNDO COMPARTÍAN INQUIETUDES PARECIDAS"[26].



PRÁCTICAS DE INSCRIPCIÓN

Aunque performance pueda parecer una palabra extranjera e intraducible, las estrategias performáticas están profundamente enraizadas en las Américas, donde la transmisión del conocimiento y la memoria colectiva han cumplido un rol fundacional a lo largo de la historia. Los performances operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados. Los pueblos originarios en las Américas han dependido de prácticas corporales y ceremoniales para afirmar sus valores y hacerlos visibles.

Como se ve en el *Popol Vuh*, y en mucha de la gráfica antigua de los mayas, el juego de pelota era parte fundamental de su cosmovisión, su forma de entender la relación entre ellos y sus dioses, y definirse como pueblo. Paul Connerton (Reino Unido) distingue entre **'PRÁCTICAS DE INSCRIPCIÓN'** (que tienen base en la escritura) y **'PRÁCTICAS DE INCORPORACIÓN'** que se internalizan en el mismo cuerpo (la sonrisa, el saludo, la interacción personal que comunica algo, sea consciente o inconscientemente)[27]. Por medio de técnicas formales e informales de incorporación (y no inscripción) los pueblos indígenas ensayaban y memorizaban códigos culturales. Los aztecas entrenaban rigurosamente a las jóvenes para el baile y el canto en escuelas especializadas, *cuicacallis* (casas de canto). Caballeros y guerreros aprendían a recitar y a bailar. Incluso el príncipe bailaba en ocasiones especiales: "y hacía areito el señor con todos sus principales"[28]. El entrenamiento era obligatorio, y los jóvenes dedicaban las horas entre el atardecer y la medianoche en el cuicacalli perfeccionando su técnica. Muchas veces se conocen las prácticas incorporadas solamente a través de prácticas inscritas. Por ejemplo, el juego de pelota que se ve en esta página se conoce a través de su inscripción, es decir, la pintura en una cerámica precolombina.

Juego ritual de la pelota representado en una vasija cilíndrica, 700-850 a. de C., Museo de arte de Dallas.

'Performance', como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad. La palabra multidimensional apunta a las conexiones profundas entre actos estéticos, políticos, económicos, lúdicos, sexuales, religiosos, etcétera. Mientras algunos analistas tratan de crear divisiones estrictas entre estos quehaceres culturales, el performance enfatiza que las continuidades entre ellos iluminan relaciones importantes.

Muchos artistas y académicos reconocen que el término tiene un poder explicativo. Performance es una 'esponja mutante' –en las palabras de Antonio Prieto Stambaugh– que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo[29].

Carlos Zerpa (Venezuela): reconoce que ha aceptado el término performance "para definir lo que hago, sin enrollarme tanto... por mucho rato, lo llamé arte en vivo, arte de acción, ritual o ceremonia, pero desde ya hace muchísimo tiempo que lo llamo como lo llaman y entienden todos, lo acepto dentro del mundo de la mezcla de culturas"[30].

Diamela Eltit (Chile), integrante de CADA, afirma que la palabra **PERFORMANCE** tiene un alcance **'GLOBAL'**[31].

LA COMPLEJIDAD DEL TÉRMINO PERFORMANCE Y LA IMPOSIBILIDAD DE UNA DEFINICIÓN ESTABLE ME PARECEN ATRIBUTOS POSITIVOS. PERFORMANCE ACARREA LA POSIBILIDAD DE DESAFÍO, INCLUSO DE AUTO-DESAFÍO. COMO TÉRMINO QUE CONNOTA SIMULTÁNEAMENTE UN PROCESO, UNA PRÁCTICA, UNA EPISTEME, UN MODO DE TRANSMISIÓN, UNA REALIZACIÓN Y UN MEDIO DE INTERVENIR EN EL MUNDO, EXCEDE AMPLIAMENTE LAS POSIBILIDADES DE LAS OTRAS PALABRAS QUE SE OFRECEN EN SU LUGAR. ADEMÁS, EL PROBLEMA DE INTRADUCIBILIDAD, ES UN BLOQUEO NECESARIO QUE NOS RECUERDA QUE 'NOSOTROS' –YA SEA DESDE NUESTRAS DIFERENTES DISCIPLINAS, O DESDE NUESTROS IDIOMAS O UBICACIONES GEOGRÁFICAS– NO NOS COMPRENDEMOS DE MANERA SIMPLE O TRANSPARENTE. ESTE OBSTÁCULO SE LE PRESENTA NO SOLO A LOS HISPANOHABLANTES Y LUSÓFONOS QUE SE ENFRENTAN A UNA PALABRA EXTRANJERA, SINO TAMBIÉN A LOS ANGLOPARLANTES QUE TAMPOCO ENTIENDEN LOS MÚLTIPLES SIGNIFICADOS DEL TÉRMINO PERFORMANCE.



Susana Cook, *La furia de los dioses*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Bogotá, Colombia, 2009. Foto de Paula Kupfer.

3. ¿EL PERFORMANCE O LA PERFORMANCE?

Traducido de manera ambigua como **'EL PERFORMANCE'** o **'LA PERFORMANCE'**, el travestismo nos invita a considerar el sexo/género de performance.

Susana Cook (Argentina) reflexiona sobre el/la performance...

"YO EMPECÉ A HACER TEATRO CUANDO TENÍA 16 AÑOS
PERO DESPUÉS LEÍ EN UN LIBRO QUE EL TEATRO SE HABÍA MUERTO
ASÍ QUE ME HICE PERFORMANCE ARTIST
PERO LA PERFORMANCE SE MURIÓ AL POCO TIEMPO
ASÍ QUE ME HICE FEMINISTA
PERO LA GENTE YA ESTABA HABLANDO DEL POST-FEMINISMO
NO TENÍA IDEA DE POR QUÉ CUALQUIER GRUPO AL QUE ME UNÍA SE MORÍA.
EMPECÉ A PENSAR QUE ERA MI CULPA
ASÍ QUE DECIDÍ HACERME INMORTAL.

NO SÉ SI NECESITO SABER QUE LA COCINA ES UNA NENA
Y EL BANCO UN VARÓN
LA MESA, LA CUCHARA, LA COMIDA
Y LAS TAREAS DOMÉSTICAS
EL DINERO, LOS NEGOCIOS Y EL CAMIÓN
EL LIBRO, LA PLANCHA
LA FAMILIA, EL TRABAJO
LA FALDA Y EL PANTALÓN
LA CULPA, EL PERDÓN
UNA FRACCIÓN O UN ENTERO.

EL PERFORMANCE QUE VOY A PRESENTAR SE RESERVA
EL DERECHO DE ASUMIR DIVERSOS GÉNEROS DURANTE EL
TRANSCURSO DE LA PERFORMANCE."[32]

JESUSA RODRÍGUEZ NOS DICE QUE "DE HECHO ÉSTE ES UNO DE LOS CASOS EN EL QUE LA REALIDAD DEBERÍA IMITAR AL PERFORMANCE Y DEJAR ATRÁS DE UNA VEZ POR TODAS LOS PREJUICIOS DE LO MASCULINO Y LO FEMENINO. NO IMPORTA SI ES 'EL' PERFORMANCE O 'LA' PERFORMANCE, DESDE MI PUNTO DE VISTA LO QUE VERDADERAMENTE IMPORTA ES QUE PONGA AL ESPECTADOR DE FRENTE ANTE SU PROPIA CAPACIDAD DE TRASFORMACIÓN EN HOMBRE, MUJER, PÁJARO, BRUJA, ZAPATO O LO QUE SEA. LO MEJOR DEL SER HUMANO ES QUE PUEDE ASUMIR, COMO LOS CAMALEONES, LAS INFINITAS POSIBILIDADES DEL SER Y TRANSFORMARSE EN TODOS Y EN TODO Y SIN SIQUIERA ABANDONAR SU PROPIA ESENCIA, PORQUE LO ESENCIAL DE UN SER HUMANO ES QUE LLEVA EN SÍ LA POSIBILIDAD DE TRANSFORMARSE EN TODOS LOS DEMÁS"[33].



Jesusa Rodríguez (México), *La soldadera autógena*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Monterrey, México, 2001. Foto de Lorie Novak.

Flávio de Carvalho, Experiência # 3, Caminando con falda en las calles de San Pablo, 18 de octubre 1956, archivo de *Folha de São Paulo.*

4.
¿CUÁLES SON LOS ANTECEDENTES DEL ARTE DE PERFORMANCE?

Históricamente, **PERFORMANCE ART** se ha usado para referirse a una forma específica de arte en vivo que surgió en los años '70. Aunque hay muchísimos ejemplos anteriores de actos aislados que podrían llamarse performance art, éste brota como movimiento artístico en los '60 y '70 como un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en el arte. Las trayectorias históricas son muchas y los ámbitos de circulación son distintos. Para algunos, el concepto de arte de performance surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro. La lingüística, para ciertos académicos, da origen al performance como **SPEECH ACT** o actos del habla. Para antropólogos como Victor Turner, el performance equivale al drama social, es una forma de comportamiento cultural. Algunos estudiosos, como RoseLee Goldberg, sitúan los antecedentes del performance en las prácticas de los futuristas, dadaístas y surrealistas que se enfocaban más en el proceso creativo que en el producto final. Maris Bustamante y Mónica Mayer ubican los inicios de la práctica del performance en México con la llegada del surrealismo y el desarrollo del arte no-objetual.

Otros identifican las genealogías de estas prácticas en sus respectivos países. En Brasil podríamos pensar en precursores como Flávio de Carvalho que trabajó en los años '30, y en artistas visuales como Hélio Oiticica y Lygia Clark en los '50 y '60. Como nos recuerda Rebecca Schneider, siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias del surgimiento del performance art para no fetichizar la noción de sus orígenes, prácticas específicas y autorías[34]. Las prácticas de performance cambian tanto como su finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual[35]. Lo importante es

resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero transciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado.

Generalmente, el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista.

Francisco Copello (Chile), *Esmeralda Reina del Mar,* 1979.
Foto de Giovanna Dal Magro.



COMO ESCRIBE FRANCISCO COPELLO (CHILE): "MI ARTE ES MI CUERPO: EL LUGAR DEL DESEO –REPRIMIDO Y DESPUÉS LIBERADO– LLEGA A SER EL CUERPO EN TODAS SUS MANIFESTACIONES MÁS ÍNTIMAS LLEVADAS A LA SUPERFICIE EN FORMA VIOLENTA Y SOMETIDAS A UNA VERIFICACIÓN COLECTIVA. Y ES NATURALMENTE ESTE EXAMEN A LA VISTA DE TODOS LO QUE RESULTA INSOPORTABLE EN MÁS DE UN PERFORMANCE"[36].

A la vez, los performanceros comienzan a explorar los límites mismos del cuerpo. Marina Abramović bailó hasta desmayarse, habló hasta quedar ronca, golpeó su cuerpo contra un muro, se talló una estrella de cinco puntas en el estómago. Los actos violentos contra el cuerpo de los propios artistas dió a luz al género artístico que Kathy O'Dell llama:

PERFORMANCE MASOQUISTA[37].

A veces, la agresión y la violencia se dirigen al público. Ron Athey (EE.UU.), un artista cuya condición VIH positivo era conocida por el público, empapó, en su performance, toallas de papel con sangre y las colgó encima del público, que se quedó petrificado. En realidad la sangre era de un amigo que no tenía SIDA así que nunca hubo peligro. En otros performances, Athey se corta la piel en actos que se conocen como

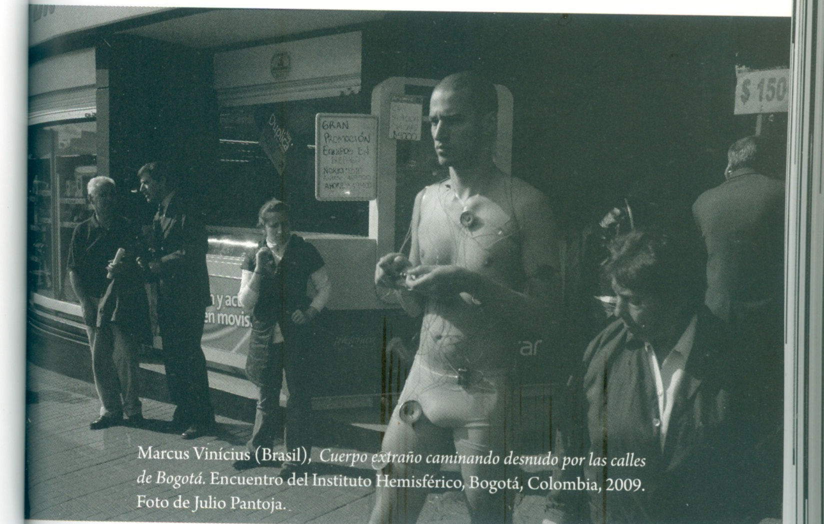
PERFORMANCE EXTREMA.

Pero el performance art también jugó un papel importante al romper los lazos políticos, institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías, museos, o espacios oficiales, elitistas, o comerciales de arte. De repente, un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente a un público que se veía, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada. Los espacios y tiempos del performance borraron las fronteras entre 'vida' y 'arte', entre 'público cotidiano' y 'espectador'.

No debería sorprendernos que a veces el público no sepa cómo reaccionar a los eventos en que se encuentra, a veces involuntariamente...

Un hombre con una máscara entra y se sienta a la mesa en un restaurante de lujo... En el baño de hombres, alguien está recitando poesía... Estos son algunos performances de Guillermo Goméz-Peña que logran confundir al espectador.

El performance –antiinstitucional, antielitista, anticonsumista– viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática.



Marcus Vinícius (Brasil), *Cuerpo extraño caminando desnudo por las calles de Bogotá*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Bogotá, Colombia, 2009. Foto de Julio Pantoja.



Maris Bustamante (México), *El pene como instrumento de trabajo*, 1982.
Foto cortesía de la artista.

EL PERFORMANCE, COMO ACTO DE INTERVENCIÓN EFÍMERO, PUEDE INTERRUMPIR LOS CIRCUITOS DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES CAPITALISTAS QUE SE LIMITAN A FABRICAR PRODUCTOS DE CONSUMO. NO DEPENDE DE TEXTOS O EDITORIALES (Y POR ENDE ELUDE LA CENSURA); NO NECESITA DIRECTOR, ACTORES, DISEÑADORES NI TODO EL APARATO TÉCNICO QUE REQUIERE EL TEATRO; NO NECESITA ESPACIOS DESIGNADOS PARA EXISTIR. COMO ARTE DE RUPTURA, EL PERFORMANCE CUESTIONA LA CONVENCIÓN MODERNISTA DE QUE EL ARTE ES AUTÓNOMO DE LA VIDA SOCIAL.

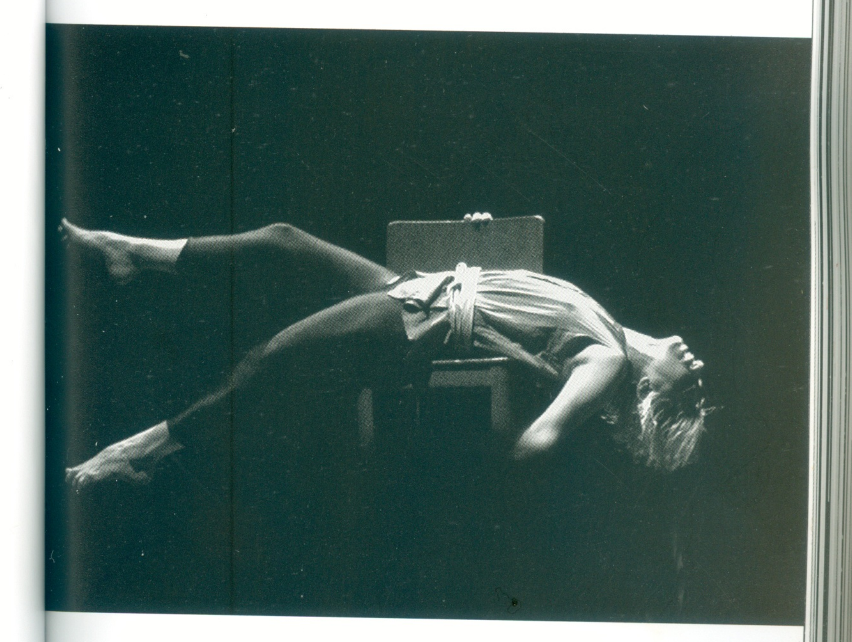
Lián Amaris (EE.UU.), en el encuentro del Instituto Hemisférico en Buenos Aires en 2007, presentó **CORPUS PROJECTI,** "una instalación/performance interactiva para un público de una persona". Usando el performance en vivo como medio y usando el cuerpo vivo a la vez como interfase y como metáfora, **CORPUS PROJECTI** es una exploración de la narración como transmisión de información en tiempo real para "una audiencia de uno, en un tiempo de interacciones humanas híper-mediadas"[38].

EL PERFORMANCE PONE EN JUEGO LA ESCALA. HAY PERFORMANCES PARA UN SOLO ESPECTADOR.

Lián Amaris Sifuentes, *Corpus Projecti*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Buenos Aires, Argentina, 2007. Foto de Julio Pantoja.

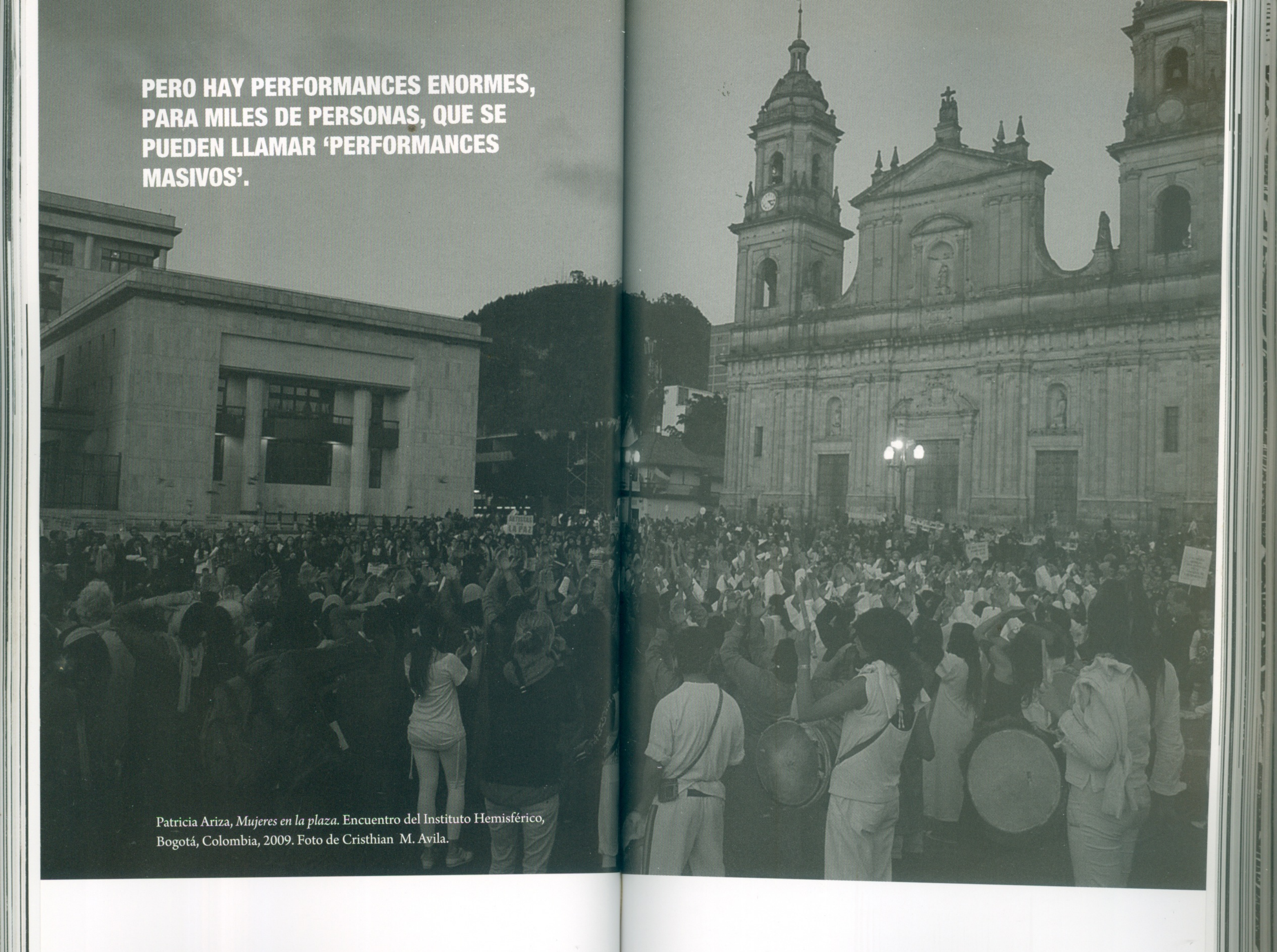
Otras obras son minimalistas aunque sean para un gran público.

Denise Stoklos (Brasil) en *El teatro esencial* (1987), enfatiza la centralidad del cuerpo y el uso de mínimos recursos escenográficos para lograr efectos máximos: "gestos, movimientos, palabras, escenografía, accesorios y efectos... quiero el escenario desnudo, no quiero decoraciones; lo quiero seco. Tirar el pendiente y poner el pecho en escena"[39].
Sus performances son todo un evento en Brasil, donde la gente hace colas larguísimas para verla.



Denise Stoklos, *María Estuardo.* Encuentro del Instituto Hemisférico, Lima, Perú, 2002. Foto de Marlène Ramírez-Cancio.

PERO HAY PERFORMANCES ENORMES, PARA MILES DE PERSONAS, QUE SE PUEDEN LLAMAR 'PERFORMANCES MASIVOS'.



Patricia Ariza, *Mujeres en la plaza*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Bogotá, Colombia, 2009. Foto de Cristhian M. Avila.

Patricia Ariza (Colombia) dirigió *Mujeres en la plaza,* un performance masivo realizado por trescientas mujeres afectadas por la violencia en Colombia.

La Plaza Bolívar de Bogotá se llenó de miles de espectadores, incluyendo familiares de los desaparecidos, para hacer visible la violencia en el país.

NO OBSTANTE, CUALQUIERA SEA LA ESCALA DEL EVENTO, EL PERFORMANCE SIEMPRE ESTÁ MEDIATIZADO: LOS CUERPOS DE LOS ARTISTAS Y DE LOS ESPECTADORES/PARTICIPANTES RE-ACTIVAN UN REPERTORIO DE GESTOS Y SIGNIFICADOS.

Normalmente, dada la historia de la predominancia del cuerpo en el performance, se asume que el/la artista va a ser el foco de la obra. En la retrospectiva reciente en el MoMA (*The Artist is Present*, Nueva York, 2010) de Marina Abramović, la presencia misma de la artista fue el tema central, como se ve en el título. Se dedicó un piso entero a su trabajo. Varias salas enormes estaban llenas de documentación, videos, fotos, instalaciones y re-performances (hechas por otros) de sus obras icónicas. Abramović se sentó en una silla en la planta baja del museo durante más de dos meses, día tras día, durante la muestra entera, más de 700 horas. Uno a uno, los participantes tomaron asiento frente a ella, a veces por horas, sin hablar. En este performance de larga duración, uno se da cuenta que el performance crea su propio tiempo y espacio. Pero el tiempo y el espacio del performance es mucho más complicado que la mera presencia de la artista. En esta muestra ella estuvo presente y ausente a la vez. O, mejor dicho, las muchas vidas del performance coincidieron: el pasado, el presente y el futuro. La documentación queda como archivo del pasado, y las re-performances apuntan a un deseo por un futuro en que las obras sigan vivas incluso cuando la propia Abramović ya no lo esté. La pregunta sobre si el performance 'efímero' puede o no sobrevivir su

propio momento será el tema del capítulo 6, pero aquí lo importante es señalar que para los artistas hay muchas formas de estar presentes o ausentes en un performance.

Además, debemos tener en cuenta que el performance, incluso entendido estrictamente como arte en vivo, es siempre intermediado. Los actos funcionan dentro de sistemas de representación, dentro de los cuales el cuerpo es una mediación más, que transmite información y participa en la circulación de imágenes. En este sentido es tanto el medio como el mensaje. El sacerdote azteca, el chamán tarahumara, los performanceros, siempre negocian entre el presente, el futuro y el pasado, entre el aquí y el más allá, no sólo en relación a las técnicas actuales o las fuerzas sobrenaturales sino a los valores sociales, religiosos y políticos.



Marina Abramović, *The Artist is Present* en la retrospectiva de su obra. MoMA, Nueva York, 2010. Foto de C-Monster.

LA RELACIÓN ENTRE EL ARTISTA Y EL PÚBLICO MUCHAS VECES ES COMPLICADA. EL ARTISTA TIENE MUCHAS FORMAS DE ESTAR PRESENTE/ AUSENTE, Y EL PÚBLICO TAMBIÉN TIENE VARIAS POSICIONES POSIBLES, EVIDENTES EN LAS PALABRAS QUE EXISTEN PARA DESIGNARLO: PARTICIPANTE, TESTIGO, AUDIENCIA (TÉRMINO ORIGINALMENTE USADO PARA DESIGNAR A QUIENES ESCUCHAN), ESPECTADOR, *VOYEUR*, MIRÓN.



Captura de pantalla de *live video stream* de performance, *The Artist is Present*, Marina Abramović.

EL ARTISTA ÁLVARO VILLALOBOS (COLOMBIA) SE ENCERRÓ EN UNA CAJA NEGRA DURANTE CUARENTA HORAS. EL PÚBLICO LO PODÍA VER, PERO ÉL NO LE DEVOLVÍA LA MIRADA. SU PERFORMANCE HACE VISIBLE LA POBLACIÓN QUE NUNCA SE VE; LOS DESPLAZADOS, LA GENTE QUE EN COLOMBIA LLAMAN 'LOS DESECHABLES'. EL PERFORMANCE INVIERTE LA MIRADA DEL ESPECTADOR: NORMALMENTE, LA GENTE DESAMPARADA NOS MIRA, PERO NOSOTROS EVITAMOS EL CONTACTO VISUAL. EL RETO EN ESTE PERFORMANCE NO ES SÓLO DE LO QUE PUEDE SOPORTAR EL ARTISTA, SINO DE LO QUE PUEDE TOLERAR EL PÚBLICO, CONFRONTADO CON UNA REALIDAD QUE PREFIERE NO VER.





Álvaro Villalobos (Colombia), *Caja Negra*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Bogotá, Colombia, 2009. Fotos de Niki Kekos.

En otros casos, no es necesario que el/la artista esté presente en carne y hueso, en el mismo espacio que su público.

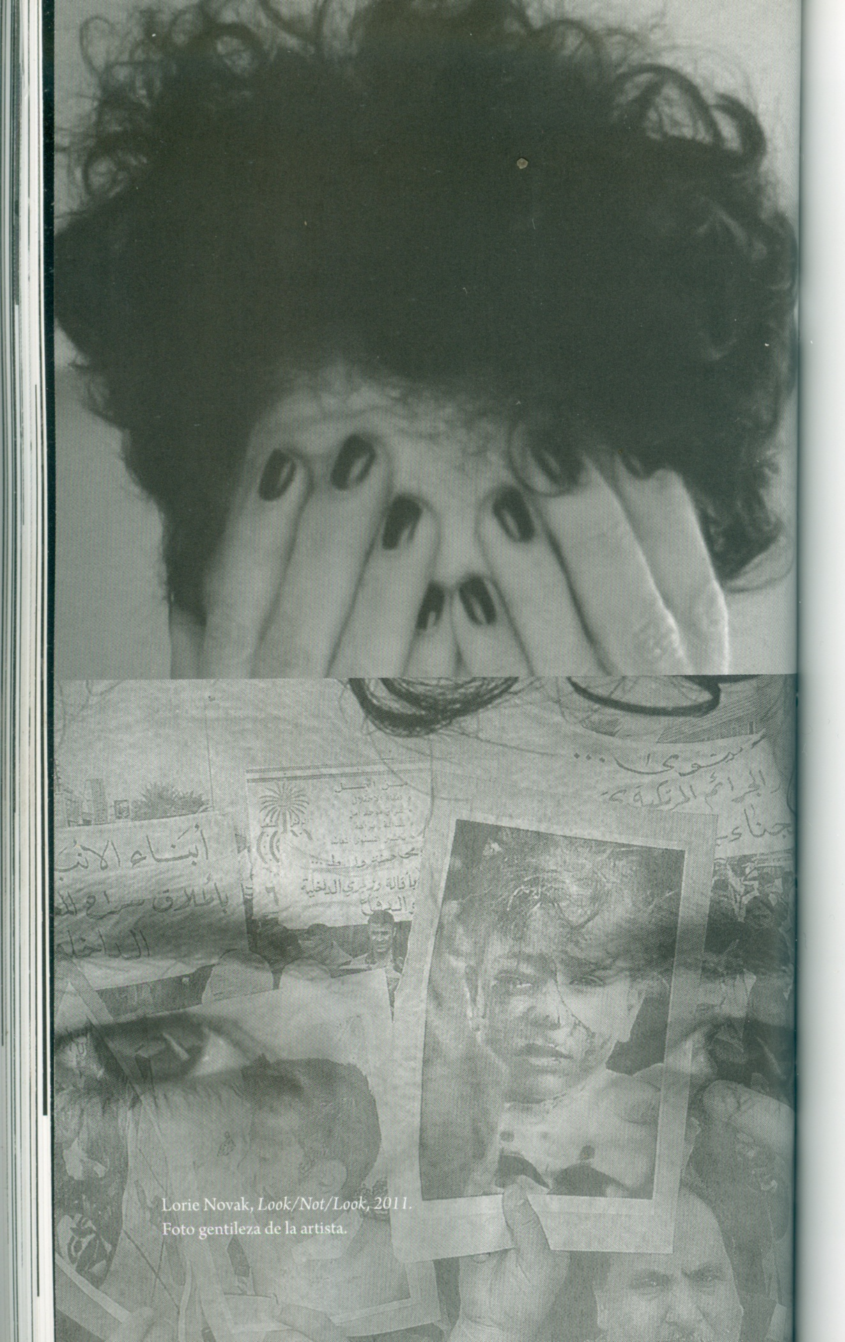
En 1983, CADA lanzó la campaña NO+ (No más), consiste en palabras escritas en la paredes de Santiago de Chile invitando al público a completar la frase:
NO+ Dictadura,
NO+ Violencia,
NO+ Machismo…



Esta imagen fue luego adaptada a muchos escenarios políticos en el mundo entero.

LA FUERZA Y PRESENCIA DEL ARTISTA SE HACE SENTIR, AUN A DISTANCIA. EL PÚBLICO TIENE QUE COMPLETAR EL PERFORMANCE.

CADA, *NO+*, acción ciudadana, Santiago, Chile, 1983.
Foto de Kena Lorenzini.



Lorie Novak, *Look/Not/Look*, 2011.
Foto gentileza de la artista.

5. ESPECT-ACTORES

Existen muchas formas de participar en un performance. Los ritos requieren iniciados; los políticos necesitan adherentes; los juicios exigen testigos; las obras de teatro burguesas, según Brecht, exigen que el espectador deje su criterio (con su sombrero) en el guardarropas. Las dictaduras militares operan para crear individuos dóciles a través del proceso que yo he llamado 'percepticidio'[40], que nos convierte en ciegos, sordos y mudos. Los espectáculos occidentales nos han entrenado a ver pasivamente y no hacer. Cervantes se burla de Don Quijote cuando ataca al villano en el retablo del titiritero Maese Pedro, ya que no puede distinguir entre realidad y arte. El poeta inglés, Samuel Taylor Coleridge, postula que el arte depende de la "voluntaria suspensión de la incredulidad"[41]. Una barrera invisible separar al actor del espectador. Para el espectador, el no intervenir, no actuar, es parte esencial del código de comportamiento durante el performance.

Dos hombres se crucifican sobre la frontera entre los Estados Unidos y México, dejando instrucciones escritas al público para que los bajen de sus cruces. El público sabe que es un performance y, siguiendo las convenciones teatrales, suponen que no hay que intervenir. Los artistas se desmayan...

Augusto Boal quería romper con la pasividad del **ESPECTADOR** y convertirlo en **ESPECT-ACTOR,** alguien capaz de tomar la iniciativa y tomar sus propias acciones y decisiones. Desarrolló entonces su famoso *Teatro del oprimido* con sus propios argumentos teóricos y varias metodologías para entrenar a la población en cómo insertarse en escenarios políticos cotidianos y, más tarde, electorales (teatro legislativo).



El
performance
a veces pone
al público en
situaciones
confusas e incómodas.
Los actos performáticos
muchas veces desafían los
límites tanto de los artistas
como de sus espectadores.

La Congelada de Uva (Rocío Boliver, México) se cose los labios vaginales después de insertarse una figura plástica de Jesucristo. Su performance depende de la idea de consentimiento: tanto ella como el público están presentes por su propia voluntad. También requiere una complicidad de exhibicionismo y voyerismo.

Rocío Boliver, a.k.a, La Congelada de Uva (México), *¡Cierra las piernas!*
Encuentro del Instituto Hemisférico, Nueva York, EE.UU., 2003.
Foto de Marlène Ramírez-Cancio.

Una marcha en contra de las matanzas en México le pide al público que ponga una flor sobre el cuerpo de la 'muerta' y que se una a la lucha por la paz.



No + Matanzas. Instituto Hemisférico de Performance y Política, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, 2010. Foto de Moysés Zúñiga.

Nao Bustamante (EE.UU.) perturba a sus espectadores con actos peligrosos y chocantes. Se sube a una escalera precaria, casi desnuda, envuelta sólo con cinta adhesiva y con zapatos de tacones.



Nao Bustamante (EE.UU.), *America the Beautiful.* Encuentro del Instituto Hemisférico, Lima, Perú, 2002. Foto de Marlène Ramírez-Cancio.

En otro performance sumerge su cabeza en una bolsa de plástico llena de agua. Hay gente en el público que se siente éticamente obligada a retirarse; elije no participar en la mutilación o posible destrucción del cuerpo humano, sea o no con fines artísticos. Bustamante nos advierte: **"NO ME HAGO RESPONSABLE DE TU EXPERIENCIA FRENTE A MI TRABAJO".**



Nao Bustamante (EE.UU.), *Sans Gravity,* 2003. Foto cortesía de la artista.

LOS PERFORMANCES PIDEN QUE LOS ESPECTADORES HAGAN ALGO, AUNQUE SEA NADA.

Cada performance contiene en sí la respuesta ideal anticipada. La cuarta pared le pide al espectador que no intervenga, que guarde su distancia, que se quede sentado para ver la puesta en escena. Una manifestación pide que la gente se una, que sean solidarios con la causa. Hay performances que confunden, y otros que aterrorizan al espectador, que lo ciegan, que lo transforman en un pilar de sal. Otros, como comenta Jesús Martín Barbero (Colombia), son como un puñetazo al ojo: el espectador ya no puede ver de la misma manera.



Eleonora Fabião (Brasil), *Receptive Body*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Monterrey, México, 2001. Foto de Lorie Novak.

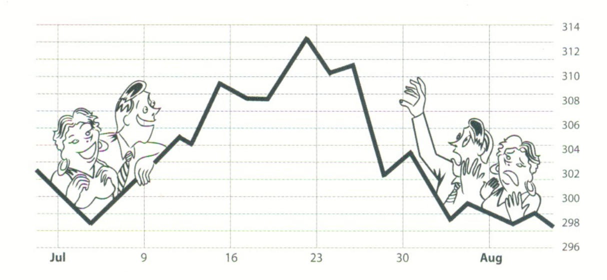
AUNQUE SEA DIFÍCIL DEFINIR EL ARTE DE PERFORMANCE, YA QUE LAS DEFINICIONES SE CONSTRUYEN SÓLO PARA SER DERRUMBADAS EN EL PRÓXIMO PERFORMANCE, UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PERFORMANCE ES JUSTAMENTE TRANSGREDIR BARRERAS, LÍMITES Y DEFINICIONES. AUN ASÍ, EL ARTE DE PERFORMANCE TIENE SUS CÓDIGOS Y CONVENCIONES: LA CONVENCIÓN ES ROMPER CON LAS CONVENCIONES.

ROMPER LAS NORMAS ES LA NORMA.

6.
LOS NUEVOS USOS DE PERFORMANCE

Durante los últimos treinta años hemos visto una proliferación del uso de la palabra performance. En 1980 se abrió el primer departamento universitario dedicado a los estudios de performance (capítulo 10). Si buscamos la palabra hoy día en Google vemos más de 630.000.000 resultados en inglés y español. En muchos casos, es sinónimo de desempeño, ejecución o rendimiento. Lentes para el sol, zapatos de tenis, computadoras y coches presumen de su performance que, por extensión, imparten estilo y estatus social a sus dueños. Los gerentes de empresas, según un anuncio, son "los mejores especialistas en Performance Humano". Hay programas de entrenamiento para la "optimización del performance deportivo". Otros ayudan "a las personas a alcanzar mayor rendimiento y bienestar" y "éxito personal".

Nuestros ánimos suben y bajan con la bolsa de valores.



Alexei Taylor (Canadá/EE.UU./México, 2006.)

La gente de negocios parece utilizar el término más que nadie, aunque generalmente para significar que una persona, o más a menudo una cosa, se comporta de acuerdo a su potencial. Los supervisores evalúan la eficiencia de los trabajadores en sus puestos, su

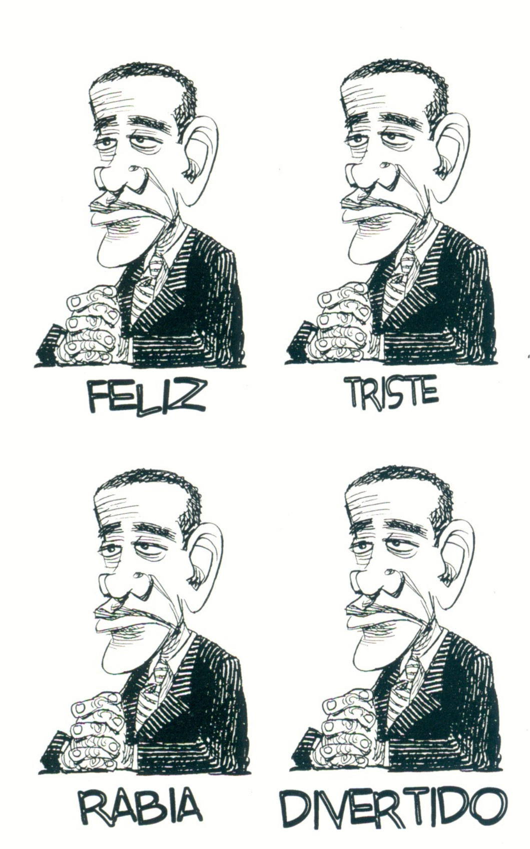
performance, como se evalúan autos, computadoras y mercados, supuestamente con vistas a superar el desempeño de sus rivales.

Los asesores políticos concluyen que el performance como **ESTILO** más que como **ACCIÓN CUMPLIDA** o **LOGRO** generalmente es el que determina el éxito electoral. Los asesores se preguntan si un performance es eficaz o memorable, no si corresponde a hechos verificables. Ellos saben que un performance político necesita impulsar al público a la acción (por ejemplo a votar) o muchas veces a la no-acción (no juzgar las acciones de sus líderes). Entrenan a sus candidatos a aprenderse sus roles mejor que un actor de cine. Los candidatos ensayan y se preparan. Los gestos, el estilo y la simpatía de un político carismático pueden tener efectos muy concretos. El público puede reaccionar más intensamente a lo que el candidato *hace* que a lo que *dice.*



Alexei Taylor (Canadá/EE.UU./México), 2006.

Aunque la imagen del líder sea un producto mediático, el público exige que refleje sus valores, ideales y aspiraciones. Necesitan poder identificarse con él/ella. "Evita nos ama". "Bush es un tipo común y corriente: como yo, o como mi vecino". Cuando un político no muestra sus emociones, nos parece distante, ineficaz no es uno de nosotros.



Dibujo de Daryl Cagle. www.politicalcartoons.com

Estos casos muestran que el performance, por ensayado que sea, puede tener efectos reales, incluso devastadores. El performance no se juzga en términos de ser/parecer: **LO AFECTIVO ES LO EFECTIVO.**



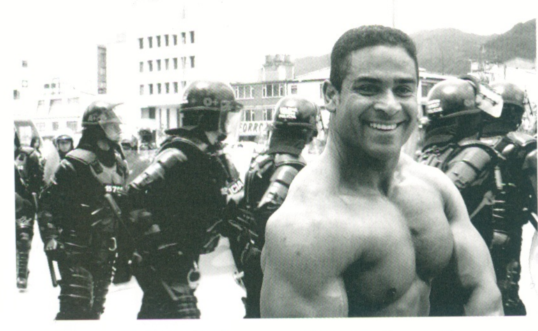


Más y más, como nos sugiere la teórica mexicana Rossana Reguillo "se nota una despolitización de la política por medio de una política de la pasión que funciona al margen de las instituciones políticas".

El reto, como nos advierte el teórico Jon McKenzie (EE.UU.) "es conectar el performance de los artistas y activistas con el de los trabajadores y ejecutivos y además con las computadoras y los sistemas de misiles. ¿Cómo es –nos pregunta– que el performance surge a finales del siglo XX como forma artística de resistencia tanto como práctica dominante de la organización empresarial?"[42].

Una forma de responder a esta observación es reconocer que cada contexto o escenario social crea sus subjetividades correspondientes.

Mientras que solemos pensar en performance como cuerpo en acción, también hay que aceptar que a menudo el performance funciona dentro de un sistema de poder subyugante en el que el cuerpo es un producto más. Las conquistas, las dictaduras, el patriarcado, la tortura, el capitalismo, las religiones, la globalización (etcétera) construyen sus propios cuerpos.

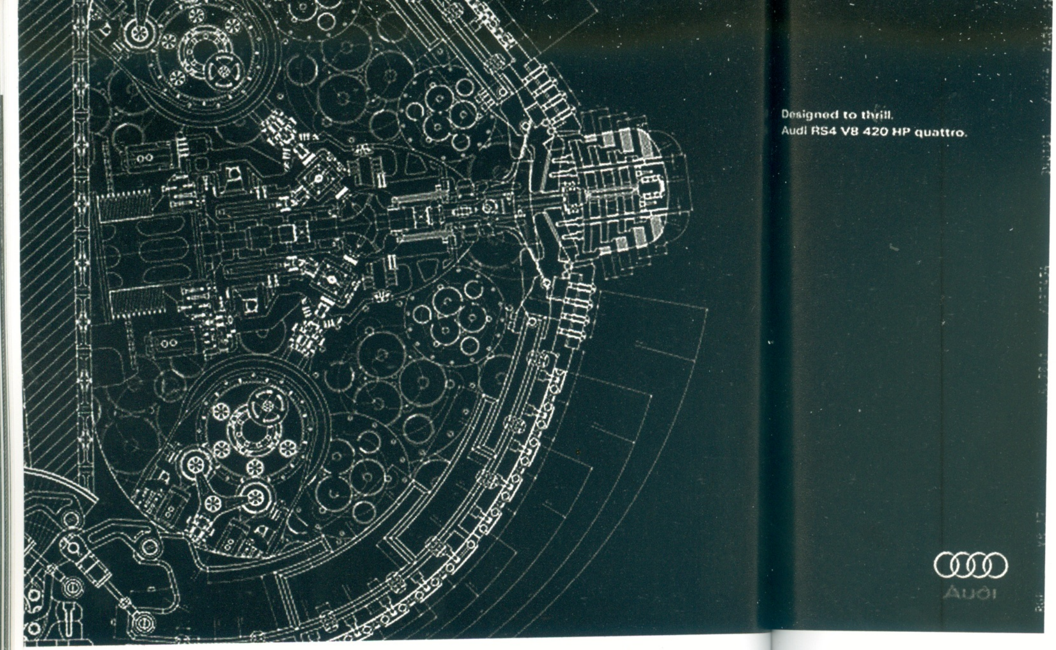


David Lozano (Colombia), *Marca y ego: oficios para el cuerpo.* Encuentro del Instituto Hemisférico, Bogotá, Colombia, 2009. Foto de David Lozano.

El cuerpo humano ha cambiado, ya no es el mismo que el cuerpo rebelde de los años '60 y '70. El cambio es el resultado de técnicas y disciplinas corporales. Vemos las transformaciones a través de estos diversos sistemas de performance. El cuerpo de Evita en los años '50 es muy diferente que el cuerpo de Madonna en el papel de Evita en 1996. Los deseos y las aspiraciones personales, o 'propios', son a veces el resultado de una *máquina deseante*, en las palabras de Deleuze y Guattari, muy ajena a nuestra voluntad.

PERFORMANCE ECONÓMICO, PERFORMANCE SEXUAL, PERFORMANCE TECNOLÓGICO, PERFORMANCE POLÍTICO, PERFORMANCE ESTÉTICO. TODOS SE IMPULSAN MUTUAMENTE. EN EL PERFORMANCE DEL PODER 'CONCENTRADO' DE LAS DICTADURAS MILITARES QUE SEÑALA GUY DEBORD, EL PODER SE HACE VISIBLE, IDENTIFICABLE CON ROSTRO Y NOMBRE. LOS DESFILES MILITARES TAMBIEN SEGUIRIAN MODELOS RECONOCIBLES.

A diferencia del poder concentrado, el poder difuso del capitalismo del que habla Guy Debord no se puede localizar o identificar tan fácilmente[43]. Está en todas partes, en los productos, en las redes de circulación, en los comportamientos y deseos de pertenecer al mundo ilusorio del éxito que se crea a diario en el imaginario social.



Captura de la pantalla del sitio web www.smotor.com, una empresa de automóviles. Imagen del anuncio de Audi, "diseñado para estremecer".

El performance, según un comercial de Mercedes-Benz, "no se trata de hacer una cosa bien... se trata de hacerlo TODO bien". Vivimos en un mundo saturado de modelos e instrucciones para el comportamiento exitoso: cómo llamar la atención de los demás, cómo triunfar, seducir, exigir... Todo, tal parece, se ha convertido en parte o símbolo de nuestros cuerpos. Nuestros cuerpos (idealmente el cuerpo casi desnudo de una mujer bonita o un hombre guapo y poderoso) se usan para vender todo lo demás. Pero a la vez, el sistema nos vende cuerpos y fantasías que jamás se podrán realizar. Ni los mismos modelos se parecen a la imagen de ellos que circula en los medios. El coche, como sabemos, se vende como símbolo de poder sexual y económico, como si la potencia del motor Turbo xB fuera nuestra propia potencia. Pero a la vez nuestros cuerpos son parte de esos mismos sistemas de representaciones: son cosas, productos de consumo.

El cuerpo tecnológico es el nuevo cuerpo humano, erotizado, 'diseñado para estremecer' en los anuncios de Audi. El ideal de la belleza y la fuerza humana ha sido permeado por el cyborg, lo biónico está de moda. La tecnología que se reemplaza y sustituye por el cuerpo humano, a la vez, se convierte en la forma de imaginar estos nuevos cuerpos, radicalmente alterados.



Imagen del álbum "Bionic" de Cristina Aguilera, 2010.

Según nuestra sociedad del espectáculo, el cuerpo es algo que se puede adquirir, entrenar, perfeccionar, diseñar, lucir y preservar para siempre. En este mundo que glorifica la juventud, la sexualidad, el dinero, el poder y el placer, la vida es un estilo más que una realidad existencial. El cuerpo humano se ha convertido en un proyecto por realizarse, un desempeño más, dentro de un sistema de representaciones mediado por las nuevas tecnologías digitales.



Portada de la revista *Women's Health*, noviembre 2008.

"¡EL MEJOR CUERPO DE TU VIDA! ¡OBTENLO AHORA, PRESÉRVALO SIEMPRE!"

Pero aun cuando celebramos este poder de autodefinición, nos dicen Ricardo Domínguez y los integrantes del Critical Art Ensemble, sentimos ansiedad: "Esta ansiedad emerge menos de la curiosa no-posición de no tener atributos fijos, que del miedo de que ese poder de reinvención resida en otro lugar. Uno siente que son fuerzas externas hostiles, en lugar de fuerzas propias, las que nos construyen como individuos. Este problema se torna más y más complejo en el contexto de la tecno-cultura, en la cual la gente habita teatros virtuales que son ajenos a la vida cotidiana pero que al mismo tiempo tienen un impacto enorme sobre ella. Representaciones abstraídas del ser y del cuerpo, separadas del individuo, están simultáneamente presentes en numerosas ubicaciones, interactuando y recombinándose con otras, más allá del control del individuo y muchas veces de maneras que lo/la perjudican"[44].

Sin embargo, las nuevas tecnologías también nos ofrecen nuevas opciones para desarrollar nuestras subjetividades de manera no normativa. Artistas de performance como Stelarc (Australia), entre otros, han experimentado con intervenciones radicales a sus cuerpos. Stelarc se añade una oreja por medio de cirugía plástica, un brazo por medio de cables electrónicos, exterioriza las partes internas de su cuerpo usando diferentes tecnologías.

DICE: "EL CUERPO HA SIDO AUMENTADO, INVADIDO, Y AHORA SE CONVIERTE EN ANFITRIÓN NO SÓLO DE LA TECNOLOGÍA, SINO TAMBIÉN DE AGENTES REMOTOS. DEL MISMO MODO QUE INTERNET PROPORCIONA FORMAS MÚLTIPLES E INTERACTIVAS DE MOSTRAR, CONECTAR Y RECUPERAR INFORMACIÓN E IMÁGENES, AHORA TAMBIÉN PUEDE PERMITIR FORMAS INESPERADAS DE ACCEDER, CONECTAR Y CARGAR EN LA RED EL CUERPO MISMO. Y EN LUGAR DE PLANTEAR A LA INTERNET COMO UNA FORMA DE SATISFACER ANTICUADOS DESEOS METAFÍSICOS DE DESCORPOREIZACIÓN, OFRECE, POR EL CONTRARIO, PODEROSAS ESTRATEGIAS INDIVIDUALES Y COLECTIVAS PARA PROYECTAR LA PRESENCIA Y LA CONSCIENCIA DEL CUERPO. INTERNET NO ACELERA LA DESAPARICIÓN DEL CUERPO Y LA DISOLUCIÓN DEL YO; MÁS BIEN, GENERA NUEVOS ACOPLAMIENTOS FÍSICOS COLECTIVOS Y UNA GRADACIÓN TELEMÁTICA DE LA SUBJETIVIDAD. LO QUE ADQUIERE IMPORTANCIA NO ES MERAMENTE LA IDENTIDAD DEL CUERPO, SINO SU CONECTIVIDAD; NO SU MOVILIDAD O SU EMPLAZAMIENTO, SINO SU INTERFAZ..."[45].



Stelarc (Australia), *Ear on Arm*, Londres, Los Angeles, Melbourne, 2006. Foto de Nina Sellars.

Artistas como Micha Cárdenas y Elle Mehrmand usan tecnologías digitales para desafiar las formas y normas tradicionales de la identidad sexual: "En *technésexual,* los performeros cometen actos eróticos y lúdicos en el espacio físico y, a la vez, en el espacio virtual, usando aparatos para amplificar el latido de sus corazones para ambos públicos. Unen las dos realidades con audio, encontrando formas de explorar los espacios entre las realidades. *Technésexual* abre discusión acerca de las múltiples sexualidades más allá de las categorías restrictivas de LGBT (lesbiana, gay, bisexual o transexual) y de homo/heterosexualidad. El mezclar realidades crea un paralelo con la experiencia de los propios artistas, que mezclan géneros y sexualidades. Los mundos virtuales como *Second Life* facilitan el desarrollo de nuevas identidades transreales, permitiendo maneras de relacionarnos que aún no hemos imaginado"[46].

LAS TRANSFORMACIONES TECNOLÓGICAS OFRECEN NUEVOS OBSTÁCULOS Y NUEVAS OPORTUNIDADES DE EXPRESIÓN.



Micha Cárdenas y Elle Mehrmand (EE.UU.), *Technésexual.* Los Angeles Contemporary Exhibitions, enero 2010. Fotos cortesía de las artistas.

VIVIMOS SIMULTÁNEAMENTE EN VARIOS NIVELES TEMPORALES Y ESPACIOS DE PERFORMANCE.

Y no sólo el cuerpo ha cambiado, también ha cambiado nuestro sentido del espacio. Lo digital se ha convertido en una extensión del cuerpo humano. Vivimos simultáneamente en un mundo 'real' y en uno 'virtual'. Y esto no solamente afecta a los que tienen Internet. Las comunidades más marginadas en las Américas tienen teléfonos celulares para comunicarse con sus familiares en otros países. Mandan videos de cumpleaños y organizan fiestas para compartir eventos especiales. Viven en distintos espacios y zonas horarias al mismo tiempo.

Todos tenemos cuerpos electrónicos. Somos una cifra en un banco de datos. Las autoridades tienen acceso a nuestra información migratoria, nuestro estado civil, nuestro estado de salud, y mucho más, sólo con consultar una computadora, tengamos o no computadoras en casa. Como nos recuerda Ricardo Domínguez, el cuerpo electrónico es más poderoso que el cuerpo de carne y hueso. ¿Cómo? Nos da un ejemplo sencillo: "una persona 'bien' entra al banco a pedir un préstamo. El gerente se porta de manera agradable hasta que mira el estado de cuenta en la computadora y el historial de crédito".

A la vez, participamos activamente en este mundo híbrido. Muchos tenemos cuentas bancarias con claves secretas, nos reunimos con nuestros amigos en Facebook, y aprendemos a cantar y a bailar a través de YouTube.

Hoy en día hace falta distinguir entre el cuerpo orgánico y el cuerpo electrónico, el espacio 'real' y el 'virtual', esta vida y la 'segunda' vida, el universo y el metaverso digital.



Stephen Lawson (Canadá), *Phobophilia*. Encuentro del Instituto Hemisférico en Bogotá, Colombia, 2009. Foto de Julio Pantoja.

Vivimos, según Debord, en la sociedad del espectáculo del capitalismo tardío:

"El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación"[47].

Nao Bustamante, *Given Over to Want*. Encuentro del Instituto Hemisférico, Bogotá, Colombia, 2009. Foto de Cristhian Ávila.

NAO BUSTAMANTE MUESTRA LA VIOLENCIA QUE RIGE LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD EN UNA SOCIEDAD DONDE LA BELLEZA SE IMPONE COMO IMAGEN DE PERFECCIÓN QUE TRANSFORMA AL SER HUMANO EN UN PRODUCTO GROTESCO Y DESHUMANIZADO.

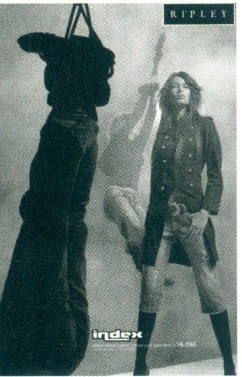
Pero el performance, a diferencia del espectáculo de Debord, es multidimensional, nos ofrece también posibilidades de actos contestatarios.

Aunque la exigencia de **PERFORMAR** haya infiltrado todos los espacios en todo momento, hay que recordar que el performance, por su inestabilidad, es tan vital para desafiar los sistemas de poder como lo es para sostenerlos.

El abuso del poder político y la práctica de la tortura son tan prevalentes que se han cotidianizado. En los Estados Unidos hay almacenes de disfraces, tiendas de juguetes sexuales y marcas de pantalones que lucran con las imágenes icónicas de Abu Ghraib y Guantánamo. Las imágenes circulan a tal grado, y en tantos contextos, que la violencia política se funde con el erotismo y lo lúdico. La realidad criminal queda mágicamente evacuada.

SABEMOS DE QUÉ SE TRATA EL 'LAVADO DE DINERO'; AQUÍ TENEMOS EL 'LAVADO DE IMÁGENES'.



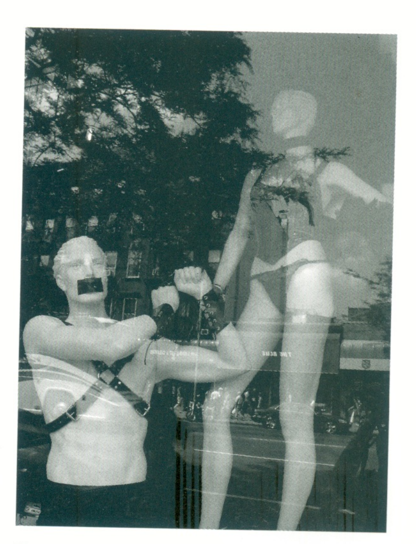


SE REPITEN EN MÚLTIPLES CIRCUITOS HASTA QUE PIERDEN TODA SU FUERZA POLÍTICA.

SE REPITEN EN MÚLTIPLES CIRCUITOS HASTA QUE PIERDEN TODA SU FUERZA POLÍTICA.

SE REPITEN EN MÚLTIPLES CIRCUITOS HASTA QUE PIERDEN TODA SU FUERZA POLÍTICA.

SE REPITEN EN MÚLTIPLES CIRCUITOS HASTA QUE PIERDEN TODA SU FUERZA POLÍTICA.



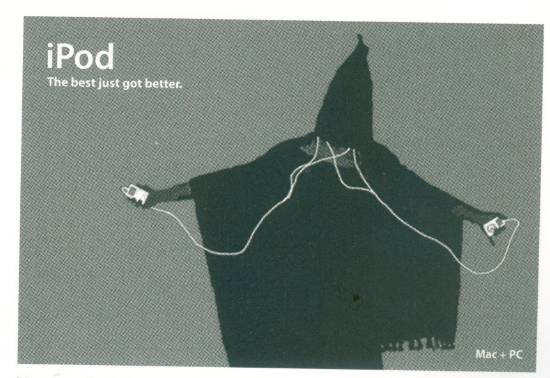
Vitrinas y anuncios que utilizan imágenes de tortura.
Fotos de Diana Taylor.

Pero también podemos re-contextualizar, re-significar, reaccionar, desafiar, parodiar, performar y re-performar con diferencia. Ésa es la promesa del performance –como acto estético y como intervención política. Los cuerpos humanos no sólo encarnan estas nuevas subjetividades espectacularizadas, sino que también se ponen en tensión crítica frente a ellas. El grupo 2boys.tv (Canadá) muestra la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo humano, la condición del *homo sacer* y la 'vida nula' que describe Giorgio Agamben, el cuerpo que sufre, que muere, el cuerpo invisibilizado que, a la vez, es la zona de confrontación entre poderes políticos, religiosos, económicos, etcétera.

Referencia a la imagen del cuerpo torturado en Abu Ghraib utilizado por 2boys.tv en su performance *Phobophilia*.

Encuentro de Instituto Hemisférico, Bogotá, Colombia, 2009.
Foto de Marlène Ramírez-Cancio.

Pero el performance también puede escenificar el percepticidio, el triunfo de la atrocidad que nos impulsa a cerrar los ojos. Los espectáculos de violencia nos dejan mudos, sordos, ciegos. Tenemos que negar lo que vemos y, al cerrar los ojos, nos hacemos cómplices de la violencia que nos rodea. Como Edipo, no podemos mirar el mundo que hemos creado. Pero 2boys.tv nos quita la venda, nos exige ver la realidad.



Una parodia de los anuncios para iPod que hace un comentario sobre la tortura en Abu Ghraib.

Estas performances e imágenes contestatarias también circulan en la esfera pública, haciendo visible la violencia que los otros intentan minimizar.

EL PERFORMANCE, POR SER RADICALMENTE INESTABLE, PUEDE APOYAR LOS SISTEMAS DE PODER COMO PUEDE TAMBIÉN SUBVERTIRLOS. DEPENDE DE QUIÉN Y CÓMO LO MANEJE.



Boda de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, México DF, 2001.
Foto de Lourdes Almeida.

7.
PERFORMATIVO

El cuerpo, como hemos visto, ocupa un sitio privilegiado en el performance. Pero el lenguaje también juega un rol muy importante tanto en el sistema incorporado como en el sistema inscrito. Al casarse, la pareja tiene que decir **PROMETO** antes de que ese acto sea reconocido oficialmente. En un juicio, el jurado tiene que pronunciar el veredicto antes de que el juez firme la sentencia. Estos casos –que el filosofo inglés J. L. Austin designó **'PREFORMATIVOS'**– muestran cómo el lenguaje puede ser un **ACTO.** Las palabras, en ciertos contextos, **HACEN** algo. Tienen repercusiones legales. Más que una 'descripción' de un hecho, el performance se convierte en el 'hecho en sí'.[48]

Veamos *Boda* de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez:

Sacerdota: Ponedse las argollas en señal de manierismo.
(Lourdes y Ellen entregan los anillos.)
(Jesusa y Liliana se ponen en posición Fontainebleau.)
Sacerdota: Ponedles el lazo pa' que amarre.
(Marcela pone el lazo.)
Sacerdota: Compartamos ahora las promesas. Liliana Felipe, ¿prometes llevar a Jesusa a comprar helados Chiandoni cada vez que te lo suplique?
Liliana: Sí, prometo.
Sacerdota: Jesusa Rodríguez, ¿prometes moderar tu verborragia e ir al súper de vez en cuando, antes de que Liliana te lo suplique?
Jesusa: Sí, prometo.

Sacerdota: Habiendo aceptado respetar vuestros deseos y conscientes de que amar es hacer feliz a quien amas, podéis daros un beso para la prensa.

(Las novias se besan. La Sacerdotisa toma un block de cheques.)

Las palabras, como los lazos, pueden amarrar. Pero los **PERFORMATIVOS,** en el lenguaje de Austin, sólo funcionan dentro de un contexto con circunstancias y convenciones específicas. Por ejemplo, en el caso del matrimonio, la 'sacerdota' tiene que ser una oficiante legítima, legalmente autorizada para casar a la pareja. La pareja también tiene que actuar en buena fe, es decir, no estar casada de antemano, no mentir y guiñar el ojo al decir **PROMETO.** Los participantes también tienen que ser testigos responsables y valorizar el acto que se desenvuelve en ese momento. Estos valores y convenciones tienen que respetarse para que el 'prometo' tenga fuerza jurídica. La palabra **PREFORMATIVO,** pues, tiene un sentido muy específico. No es, como algunos la usan, el adjetivo de la palabra performance en inglés. Para eso, he propuesto la palabra **PERFORMÁTICO/A** [49]. Un discurso puede ser **PERFORMÁTICO** (teatral) sin constituir un acto legal.

Cuando las convenciones requeridas para un performativo no existen, o no se reconocen, o se parodian, lo que resulta puede ser obra de teatro, un ejemplo de performance art, un despelote, un choteo, o un relajo. En *Fenomenología del relajo*, Jorge Portilla escribe que el relajo "no es una cosa sino un comportamiento, una forma de burla colectiva, reiterada y a veces estruendosa...". Portilla señala tres características del relajo que apuntan a desacreditar la legitimidad de las convenciones autorizadas: "un desplazamiento de la atención; en segundo lugar, una toma de posición en que el sujeto se sitúa a sí mismo en una desolidarización del valor que le es propuesto; y, finalmente, una acción propiamente dicha que consiste en manifestaciones exteriores del gesto o la palabra, que constituyen una invitación a otros para que participen conmigo en esa desolidarización. El relajo, acto íntimo de negación [...] es un acto de desolidarización frente al valor y frente a la comunidad realizadora del valor"[50].

Para Austin, un **PERFORMATIVO FELIZ** es un acto lingüístico que actúa dentro de su contexto y sus códigos autorizados. La fuerza del arte de performance sería lo opuesto. Como ejemplo de lo que Austin denominó **PERFORMATIVO INFELIZ,** el arte de performance cuestiona esas mismas convenciones y códigos.

El matrimonio performático de Liliana en 2001 fue un acto felizmente infeliz. Su matrimonio legal en 2010, luego de aprobarse el matrimonio igualitario en la Ciudad de México, fue un performativo feliz, feliz, feliz.



8.
ARTIVISTAS (ARTISTAS/ACTIVISTAS)

Una misión del Instituto Hemisférico de Performance y Política, como lo sugiere el mismo nombre, es usar el arte para hacer política y reconocer la política como una forma de arte. Los artivistas (artistas/activistas) en las Américas usan el performance para intervenir en los contextos, luchas, o debates políticos en que viven. El performance es la continuación de la política por otros medios.

Aquí voy a incluir tres ejemplos de performances políticos que borran los límites entre el arte y la política, Jesusa Rodríguez en las elecciones mexicanas del 2006, los 'escraches' de H.I.J.O.S. para exigir "juicio y castigo" en la Argentina de postdictadura, y el trabajo de Regina José Galindo en Guatemala contra los regímenes genocidas de su país. Las luchas por democracia y justicia se ven en los tres ejemplos, con diferentes perfiles que reflejan sus contextos específicos.

En Colombia se ha dado el fenómeno del "falso positivo". El gobierno promete recompensas a militares que capturan o matan a guerrilleros. Se ha comprobado que los militares han secuestrado a jóvenes campesinos, los han vestido de guerrilleros y los han matado para obtener las recompensas. La identificación de esos muertos como "guerrilleros" es un "falso positivo". La artivista Patricia Ariza trabaja con los familiares de los desaparecidos para hacer que los crímenes sean visibles en el espacio público. Aquí en la Plaza Bolívar en el centro de Bogotá (2009). Foto de Mateo Rudas.

En México, durante las elecciones del 2006, el reto fue plantearse: ¿qué opciones tiene una población para obtener justicia política cuando el proceso electoral ha sido violado, las instituciones oficiales debilitadas por décadas de corrupción, y los medios acumulados en las manos de los poderosos?

Jesusa Rodríguez colaboró con el candidato de izquierda (PRD), Andrés Manuel López Obrador (AMLO), en el reclamo para recontar los votos tras sospechas de fraude electoral: "Voto x voto, casilla por casilla". Ella recuerda que durante una reunión en el Zócalo de la Ciudad de México, el escenario se quedó vacío durante las tres horas que le llevó a AMLO llegar caminando desde el Auditorio en el Paseo de la Reforma. Cuando por fin apareció, tanta gente lo rodeó que nadie lo podía ver. Jesusa le comentó: "Tu escenario no funciona. Tienes que estar en otro lugar. A fin de cuentas, un escenario es un escenario, tiene sus reglas y normas. Alguien lo tiene que organizar. La gente tiene que poder ver y escuchar".

México: democracia en construcción

Andrés Manuel López Obrador y Jesusa Rodríguez en el Zócalo de la ciudad de México durante el conflicto poselectoral de 2006.
Foto cortesía de Jesusa Rodríguez.



Foto cortesía de Jesusa Rodríguez.

Durante la segunda marcha al Zócalo, Jesusa coreografió el evento. Mientras AMLO caminaba los kilómetros que separan el Paseo de la Reforma del Zócalo, actores y escritores conocidos informaban y divertían al público. Monitores enormes mostraban un video de la caminata del candidato para que los que estaban en el Zócalo pudieran verlo acercarse. La caminata, visibilizada, cobró sentido dramático ya que amplificó el efecto simbólico del líder que llegaba a ocupar el centro del poder. Además, sus adherentes se podían ver reflejados en las pantallas, reconociéndose como parte de un movimiento histórico. Allí se veía claramente a todos los excluidos no sólo de las noticias televisadas sino de todo el proceso electoral, los cuerpos de millones de personas que querían ser parte de un acto democrático. Cuando llegó AMLO, fue recibido con los brazos abiertos por la Patria, personificada por la performancera mexicana Regina Orozco. La plataforma tenía gradas para que los miembros de su partido pudieran pararse detrás y AMLO, en una plataforma central, pudiera ser visto por todo el público.

Bailando contra el fraude
Foto de Jesusa Rodríguez

El 31 de julio, durante la tercera marcha que había convocado a más de dos millones de personas, AMLO sabía que el Instituto Federal Electoral (IFE) le iba a conceder el triunfo de las elecciones a su rival, Felipe Calderón. Arriesgando su futuro político, AMLO le preguntó a la multitud de seguidores si estarían dispuestos a quedarse en el Zócalo y en Reforma para presionar al IFE a recontar los votos. El SÍ fue decisivo. Para los seguidores la democracia no sólo requería que la población votara (en México el voto había sido obligatorio incluso durante las muchas décadas en que hubo un solo partido), lo importante era defender el voto y terminar con el fraude. El 'plantón' fue un ejercicio masivo de desobediencia civil. Allí mismo Jesusa Rodríguez formó su colectivo, Resistencia Creativa, para organizar y realizar todos los eventos culturales que harían falta durante el período de espera. Nadie sabía en aquel entonces qué tan largo sería.

DURANTE LOS CINCUENTA DÍAS DEL PLANTÓN, EN QUE EL MOVIMIENTO CONTRA EL FRAUDE OCUPÓ EL ZÓCALO Y LA CALLE PRINCIPAL DE REFORMA, SE ORGANIZARON MÁS DE 3.400 PERFORMANCES.

La contienda fue clara: de un lado, los medios masivos controlados por los intereses más poderosos de México. Del otro, millones de personas sin acceso a los mismos, y que habían sido excluidos del poder. Los medios desataron lo que Carlos Monsiváis llamó la campaña de odio más fuerte que se había visto en ese país[51]. Los seguidores de AMLO hicieron visible su identificación y apoyo total, lo que Rossana Reguillo denominó la "política de la pasión". Estaban dispuestos a darlo todo para defender a su líder y sus derechos cívicos.



Plantón, julio de 2006. Foto de Diana Taylor.

Al enterarse que la comisión electoral decidió que su opositor había ganado las elecciones, una asamblea de 70.000 personas proclamó a AMLO "presidente legítimo de México" unos días antes de la ceremonia oficial del gobierno ilegítimo.



Andrés Manuel López Obrador. Foto de Cristina Rodríguez, archivo de *La Jornada.*

legítimo *i*legítimo

El juramento presidencial oficial, el 'real' –a diferencia del ficticio– no se pudo celebrar en un recinto público por miedo al repudio popular. Finalmente se realizó en el edificio del Congreso Nacional en una ceremonia de tres minutos que terminó entre chiflidos. Con la excepción del presidente derechista colombiano Álvaro Uribe, ningún presidente latinoamericano asistió a lo que un periódico describió como un "evento grotesco". George Bush padre asistió en representación de los Estados Unidos. A veces, un performance ficticio, como la ceremonia de investidura presidencial de AMLO, hace visible la ficción del proceso electoral democrático que pasa por 'legítimo' en un país plagado por elecciones arregladas durante casi cien años.

Le pregunté a Jesusa Rodríguez cuáles –más allá de sus poderes coreográficos– eran las cualidades de su entrenamiento como performancera y artista de cabaret que la capacitaron para esta puesta en escena masiva. Mientras que Jesusa tenía muy claro el escenario general –la resistencia creativa y no-violenta contra el fraude– tuvo que funcionar sin guión, le tocó improvisar, estar siempre atenta a su público, saber lo que funcionaba y lo que no funcionaba. El cabaret la había entrenado a estar presente en el momento y el espacio, a enfocarse de manera profunda en su entorno. El sentido de humor es esencial, tanto en el cabaret como en la política nacional. En los dos ámbitos, además, hay que tener una buena imaginación, no sólo para pensar en nuevos actos, sino también para poder imaginarse un mundo mejor. Además, como dueña del teatro bar El hábito, con su esposa Liliana Felipe, tuvo que poder organizar, prever y programar actividades para el futuro, siempre anticipando lo inesperado. Había aprendido a manejar imprevistos y negociar situaciones difíciles. Su respuesta me dio a entender que tal vez el cabaret sea entrenamiento esencial para la política.

¿Qué efecto puede tener un performance de larga duración y de esta magnitud cuando la presidencia oficial fue otorgada a Calderón? Si la medida del performance es eficacia, ¿cómo juzgar la eficacia de este evento? El *Plantón,* desde cierta perspectiva, fue un fracaso rotundo. Los medios acusaron a AMLO y a sus adherentes de ser radicales y obstruccionistas. Muchos chilangos (habitantes de la ciudad de México) se hartaron de las molestias causadas por el plantón que hizo más lenta la ya nefasta circulación del tránsito vehicular. Los empresarios se quejaron de que la gente no salía a

los restaurantes ni iba de compras para evitar los enredos en las calles. Más problemático aún, los reportajes exacerbaron las tensiones raciales y de clase: los seguidores de AMLO, según ellos, eran sólo los marginados, los que reclamaban tierras y servicios. La imagen de gente durmiendo en la calle, para algunos espectadores, sin duda despertó el pavor de que el gobierno izquierdista les quitara sus bienes, tal como les había advertido la televisión. A los de clase media y alta se les invitó a seguir una política de miedo y no una lucha por los derechos humanos y civiles para todos los ciudadanos del país.

Sin embargo, el *Plantón* también escenificó otra manera de imaginarse la vida social en México. Mientras todos hablaban de la violencia en esta enorme ciudad, la gente dormía al aire libre bajo carpas de plástico. No había puertas y entre todos se cuidaban y ayudaban a los demás. Los hombres cocinaban y hacían otras tareas tradicionalmente consideradas 'domésticas' y todos participaron en mesas de discusión y ponencias sobre tradiciones democráticas y estrategias de desobediencia civil. El *Plantón* invirtió los espacios privados del capitalismo (la casa, la cama, la cocina, la escuela), convirtiéndolos en espacios públicos de coexistencia. Muchos de los grupos de discusión y de trabajo siguen en marcha seis años después del *Plantón.* Mientras que el plantón en sí no cambió el resultado de las elecciones del 2006, el proceso democrático (que durante tantos años ha sido una farsa electoral) es cada vez más fuerte en México. Los muchos performances que se dieron durante las elecciones del 2006 ponen en evidencia la energía y dedicación de los que siguen apostando por cambios políticos, si no hoy, en el futuro. La democracia es un proceso por realizar.

Argentina: "Si no hay justicia, hay escrache"

Desde 1995, H.I.J.O.S. –Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio, agrupación de los hijos de los desaparecidos y prisioneros políticos– se han organizado en Argentina para exigir

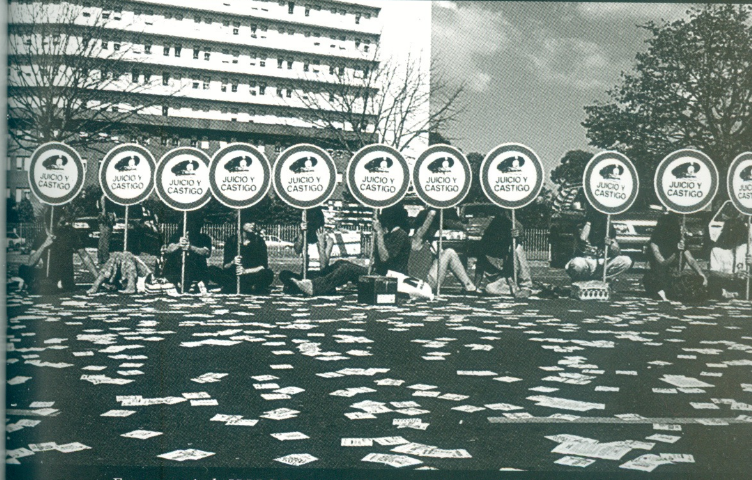


Foto cortesía de H.I.J.O.S. y Grupo de Arte Callejero, 2000.

"justicia y castigo" para los militares y sus cómplices que participaron en la desaparición, tortura y muerte de sus padres durante la última dictadura militar (1976-1983). A diferencia de la caminata ritualizada y dolorosa de las Madres de Plaza de Mayo que desde 1977 llevan colgadas las fotografías de sus hijo/as



Los H.I.J.O.S usan la pancarta larga y horizontal con su nombre durante sus protestas. Foto cortesía de H.I.J.O.S y Grupo de Arte Callejero.

desaparecidos/as, H.I.J.O.S. organiza 'escraches' llamativos y carnavalescos. 'Escraches', para ellos: "es poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer la cara de una persona que pretende pasar desapercibida". Los escraches varían de tamaño e intención. Unos cuantos integrantes de H.I.J.O.S. pueden aparecer en un tribunal o una multitud puede llegar directamente a la casa u oficina de un genocida, o a un centro clandestino de tortura. "Con el escrache queremos hacer pública la identidad de estos sujetos: que los compañeros de trabajo conozcan cuál era su oficio en la dictadura, que los vecinos sepan que al lado de su casa vive un torturador, que los reconozcan en la panadería, en el bar, en el almacén. Ya que no hay justicia, por lo menos que haya condena social, que se los señale por la calle como lo que son: criminales. Que no puedan ocupar cargos públicos, que los políticos y empresarios (que en general sí conocen su pasado) deban echarlos o esconderlos para evitar la vergüenza de que se sepa que contratan asesinos, o para no perder votos ni clientes"[52].

El objetivo de los escraches es generar conciencia pública de que estos crímenes impunes, sus ejecutores y las organizaciones que los apoyan continúan existiendo aún en el marco de supuesta democracia. H.I.J.O.S. sostiene que la actual política económica neoliberal en Latinoamérica es una simple continuación de la política económica de la dictadura, ahora con un perfil más moderno.

Los escraches son profundamente teatrales. La acusación performática funciona únicamente si logra llamar la atención de la gente. Marionetas gigantes, ratas móviles y, a veces, enormes carteles con las fotos de los desaparecidos, son algunos de los elementos que acompañan a los manifestantes mientras bailan y cantan por las calles.

LOS ESCRACHES, ACTOS DE REPUDIO PÚBLICO, SON UN TIPO DE PERFORMANCE DE GUERRILLA, H.I.J.O.S. BUSCA INTERRUMPIR EL MITO DE QUE TODO ANDA BIEN EN EL PAÍS, DE QUE NO HAY QUE PENSAR EN EL PASADO. ELLOS, COMO LAS MADRES Y ABUELAS, SON TESTIGOS Y SOBREVIVIENTES DE LOS CRÍMENES COMETIDOS POR EL GOBIERNO MILITAR Y NO ESTÁN DISPUESTOS A DEJAR DE LUCHAR HASTA QUE SE HAGA JUSTICIA. COMO NO HA HABIDO UN SISTEMA GUBERNAMENTAL O LEGAL CAPAZ DE LIDIAR DE MANERA JUSTA Y TRANSPARENTE CON LAS ATROCIDADES COMETIDAS DURANTE 'EL PROCESO', LOS ACTIVISTAS SIGUEN EN LAS CALLES.

Los miembros de H.I.J.O.S., ya que son jóvenes, disfrutan del desborde de energía que caracteriza su estilo de activismo. Dado que su entrada al ámbito público se produjo más de una década después de la caída de los militares, pueden ser más frontales en sus tácticas y en su apropiación del espacio. Pueden trasladarse por la ciudad y por el país, desafiar directamente a los genocidas, y obligar a los criminales políticos a que salgan de su anonimato. Sus escraches incluyen tanto a los médicos que asistían a las sesiones de tortura, como al infame Alfredo Astiz, conocido como el 'Ángel de la Muerte', quien se infiltró en el grupo de las Madres y asesinó a catorce de ellas. Otros escraches apuntan a la C.I.A. y su Plan Cóndor, una red para las dictaduras del Cono Sur, y a la Escuela de las Américas que, financiada por los Estados Unidos, entrenó a los torturadores. También identifican a los famosos centros de detención clandestinos como El Olimpo y El Club Atlético.

Un mes antes del escrache, los integrantes de H.I.J.O.S. preparan a los habitantes del barrio donde vive o trabaja el genocida. Llenan las calles de fotografías e información sobre los vecinos criminales.

¿SABEN QUE SU VECINO ES UN TORTURADOR?

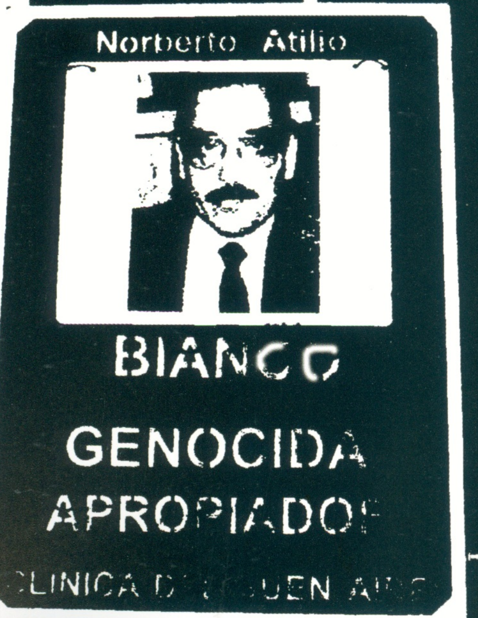
Ahora los represores son los primeros en quemar sus propias fotografías, y tratan de modificar su aspecto y de reinventar su identidad. Cuando no consiguen fotos recientes, los H.I.J.O.S. siguen a sus presas para fotografiarlos. Con este ejemplo, puede argumentarse que H.I.J.O.S. ha heredado estrategias utilizadas por los propios militares, pero las diferencias son importantes. Las tácticas de H.I.J.O.S. sirven para identificar a los responsables de flagrantes violaciones a los derechos humanos. La irrupción performática, aunque difícil de soportar para los torturadores, no pone sus vidas en peligro. Los H.I.J.O.S., como las Madres y las Abuelas, reclaman justicia institucional, no venganza parajudicial.

EL ESCRACHE ES UN RECORDATORIO PARA LOS REPRESORES DE QUE LOS H.I.J.O.S. SABEN QUIÉNES SON.

Cuando llega el momento del escrache, los miembros de H.I.J.O.S. se reúnen y comienzan la marcha. Camionetas con potentes altavoces les recuerdan a los vecinos los crímenes cometidos en su barrio. Al llegar al sitio designado (ya sea la casa del torturador o un centro clandestino) se suman a H.I.J.O.S. no sólo militantes de derechos humanos, sino también los vecinos que están enfurecidos por tener que convivir con estos genocidas que viven impunes de la ley.

Señales callejeras con la fotografía de un genocida. Foto cortesía del Grupo de Arte Callejero, 2000.





Con la ayuda de artivistas como el Grupo de Arte Callejero (GAC), H.I.J.O.S. ha intervenido también en los códigos y señas del quehacer social cotidiano. Han colocado rótulos viales que, en lugar de regular el tráfico, marcan la distancia hasta la casa del genocida. La combinación de la fotografía del torturador y las señales crea una imagen muy distinta de lo que podría significar el control social.

Una vez que llegan a su destino, H.I.J.O.S. pinta el nombre del represor y los crímenes cometidos con pintura amarilla en la vereda y en el frente del domicilio. Aunque la policía (siempre avisada con antelación) rodea la propiedad, los manifestantes llevan a cabo su tarea de hacer visible el genocidio de manera persistente y pacífica. Les recuerdan a los espectadores que las violaciones a los derechos humanos no han sido castigadas.

Los efectos a corto y largo plazo de estos performances son difíciles de registrar. La lucha para enjuiciar a los responsables ha sido muy larga y muy dura. Ahora, algunos de los represores han sido condenados a cadena perpetua, mientras que otros han muerto tranquilamente en sus camas. Como nos han mostrado las Madres, las Abuelas y los H.I.J.O.S., el performance es de muy larga duración. Pero también nos hace reconocer que no sólo los familiares de los desaparecidos son los responsables de pelear por la justicia y contra el olvido. Como dice la asociación de Abuelas, "Olvidarlos es olvidarnos"[53]. La mayoría de los que somos aludidos en estas protestas performáticas no somos ni víctimas ni sobrevivientes ni asesinos, pero eso no significa que no participamos en el drama de las violaciones a los derechos humanos. Con todas las atrocidades que se han cometido y se siguen cometiendo en 'nuestra América' (para no ir más lejos) estos artivistas nos ayudan a recordar que nosotros (todos) vivimos en proximidad a la violencia política.

Regina José Galindo, *Plomo*. Originalmente producido por CIFO. República Dominicana, 2006. Foto de George Delgado.

Regina José Galindo (Guatemala)

Aunque los ejemplos anteriores son de artivistas que reclaman sus derechos civiles y humanos como parte de colectivos (Resistencia Creativa, H.I.J.O.S., G.A.C), también hay muchos artivistas en las Américas que trabajan por su cuenta. Regina José Galindo es interesante por varios motivos: 1) aunque usa su arte para llamar la atención sobre la violencia que nos rodea, no se considera activista; 2) el enfoque de su performance cambia según su entorno. Si ha sido invitada a presentar su obra en Estados Unidos o Alemania, como veremos, su trabajo investiga la violencia allí, sean actos actuales o históricos; 3) no cree que su trabajo cambie nada, pero sabe que tiene que seguir haciéndolo. En pocas palabras, su arte reta a los que dicen que los artistas deberían limitarse a su propio contexto (por razones éticas), que deben evitar lo político para mantener su integridad estética, y los que necesitan ver resultados de sus actos para seguir desenvolviéndolos.

Desde 1999 Galindo ha llevado a cabo docenas de performances. Como muchos de los artistas de performance que hemos visto, ella frecuentemente utiliza su cuerpo como la zona de confrontación entre violentas fuerzas sociales. El aspecto físico de Galindo, una mujer diminuta, subraya su determinación y su valentía. Sus performances son escalofriantes. En uno de ellos, su cuerpo desnudo fue metido en una bolsa de plástico transparente y arrojado en el basurero de la ciudad (*No perdemos nada con nacer,* 2000). En otro, se rapa completamente el pelo del cuerpo y camina desnuda por las calles de Venecia (*Piel,* 2001). Se inyecta valium (2000), compra sangre humana para varias obras (*¿Quién puede borrar las huellas,* 2003 y *El peso de la sangre,* 2004), vende su sangre en otras (*Crisis sangre,* 2009). Expone su cuerpo a golpes, cirugías (*Himenoplastia,* 2004 –un proceso quirúrgico en el que el médico restaura el himen), mutilación (*Perra,* 2005 en el que se talla la palabra *perra* en su pierna), acoso sexual (*Mientras, ellos siguen libres,* 2007), entre otros actos atroces, para hacer visible la violencia constante e invisibilizada contra las mujeres. En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), Galindo dejó huellas de sangre humana desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Nacional en la Ciudad de Guatemala para protestar en contra de la candidatura de Efraín Ríos Montt a la presidencia. Ríos Montt llegó al poder en 1982 por medio de un golpe militar y su gobierno fue responsable por el genocidio de más de 200.000 personas, la gran mayoría indígenas[54].

Cuando fue invitada como artista en residencia a ArtPace en San Antonio, Tejas, aceptó con la condición de que, para su performance, se pudiera alquilar una de las celdas familiares donde las empresas privadas pueden encarcelar a los indocumentados.

En *America's Family Prison* (2008), ella se encerró en la celda con su marido y su hijita durante 24 horas, durante las cuales numerosos espectadores se quejaron de que ella era una madre irresponsable por tener a su hija en esas condiciones, sin pensar que miles de familias están encarceladas por meses sin reclamo popular. En *Plomo* (2006), Galindo le pagó una subvención de 5.000 dólares que había recibido de una fundación en los Estados Unidos a un ex-militar dominicano para que la entrenara en usar diferentes tipos de armas, revólveres, rifles y escopetas. El proyecto buscaba hacer visible el hecho de que el dinero norteamericano que llega

a Guatemala se usa para entrenar a los militares y adquirir armamentos. Este performance, que se conoce sólo a través de fotos y videos (es decir, *su* documentación) se refiere a una práctica que también se realiza al margen de la mirada pública. El performance, pues, se enriquece al entender el marco más grande, el tráfico de armamentos como un performance de poder, militarismo y neoimperialismo en las Américas.

La crítica implícita en el trabajo de Galindo no se limita a la relación entre EE.UU. y Guatemala. En 2010, en Alemania, el performance consistió en contratar a un dentista para que le sacara el oro de las muelas (que un dentista en Guatemala le había insertado). Esta obra no sólo evoca las prácticas de los Nazis con los judíos, sino que también apunta, como muchas de sus obras, a la participación de profesionales (dentistas, médicos, especialistas de inteligencia, etcétera) en operaciones cuestionables.

Sin embargo, aunque se pone en constante riesgo para mostrar la criminalidad social y política, Galindo no se considera activista. Se considera artista y le da importancia a la dimensión estética y formal de su trabajo. Cada intervención suya es minimalista. La sencillez de cada acción es impactante, se vendó los ojos durante los cinco días de su participación en la Tercera Bienal de Arte Contemporáneo de Lima (*Hasta ver,* 2002); se vistió y vivió como una empleada doméstica durante un mes (*Angelina,* 2002). Su trabajo es austero, difícil, solitario. El espectador no sabe lo que se le está pidiendo. ¿Cuál es su rol dentro de o frente a este performance? Pero la lucidez y la fuerza del poder explicativo de cada pieza son impresionantes. ¿Por qué tanto énfasis en lo formal? Tal vez sea una respuesta al caos en que vive, a la violencia que la ha rodeado toda la vida. Lo único que se puede controlar es lo que uno mismo produce. Para ella, una de las diferencias entre los artistas y los activistas es que los activistas protestan ante causas específicas en las calles mientras que los artistas reflexionan sobre los temas de manera más personal e idiosincrática. Galindo confiesa que su rabia la anima[55]. La necesidad de expresarse a toda costa es el resultado de sus propias experiencias:

"SIN LOS CUADROS DE VIOLENCIA OCURRIDOS FRENTE A MÍ DE PEQUEÑA, YO QUIZÁS SERÍA DISTINTA...



No perdemos nada con nacer, basurero municipal, ciudad de Guatemala, 2000. Foto cortesía de Regina José Galindo.

SIN LOS TEMBLORES, LOS SUSTOS, LOS BOMBAZOS. SIN LOS GOLPES DE ESTADO, LOS USTED PAPÁ USTED MAMÁ. SIN LOS JURAMENTOS A LA BANDERA, LOS PRIMOS EN LOS ESTADOS, LAS MUCHACHAS DE LA CASA. SIN LOS VOLCANES DE FONDO, EL CLIMA LLUVIOSO, EL CIELO GRIS. SIN LA GENTE MURIÉNDOSE DE HAMBRE, LA COCA BARATA, LAS TORTILLAS CON CAL. SIN LOS ZOPILOTES RONDÁNDONOS, LOS POLICÍAS DE NEGRO Y LOS MAREROS MATANDO. SIN PANA, EL CERRITO, MI MANSIÓN EN LA ZONA 2.

SIN LA MARAVILLOSA IMAGEN DE UNA NIÑA DENTRO DE MÍ, EN CONTRASTE CON LA SOLA IDEA DE 15 KAIBILES VIOLÁNDOME CON SIETE MESES DE EMBARAZO...

SIN EL TIRO EN LA VENTANA DE MI HIJA, SIN LOS PUTOS BALAZOS A DIARIO... SIN LAS GANAS DE QUERER IRME, DE QUERER QUEDARME...

SIN LA VIDA QUE HE ELEGIDO, NI LA QUE ME ELIGIÓ A MÍ. YO QUIZÁS HARÍA OTRA COSA.

SIN LO QUE HE VISTO, HE VIVIDO, HE OÍDO, HE SABIDO, QUIZÁS, TODO SERÍA DISTINTO. PERO ME TOCÓ LO QUE ME TOCÓ. NACÍ DONDE NACÍ, VI LO QUE VI, HICE LO QUE HICE Y AHORA, HAGO LO QUE HAGO.

Y LO QUE HAGO ES SENCILLO. REPLANTEO, REINTERPRETO. CREO A PARTIR DE ALGO YA CREADO. CONVIERTO LAS EXPERIENCIAS PROPIAS O AJENAS EN NUEVAS IMÁGENES, NUEVAS ACCIONES EN DONDE EL ORDEN DE LOS FACTORES SÍ AFECTA EL PRODUCTO. UN PRODUCTO, DE ARTE, SÍ... PERO PRODUCTO AL FIN."[56]

Incluyo a Regina José Galindo en la sección sobre **ARTIVISTAS** en parte para complicar la diferenciación entre los dos términos que muchas veces se entrelazan. No creo que exista una respuesta meramente política a una situación política, todos respondemos de alguna manera social, aunque sea por cerrar los ojos a lo que nos rodea. Cuando el autor guatemalteco Francisco Goldman le preguntó a Galindo en una entrevista qué había hecho el pobre país para merecer tanta tragedia, ella respondió:

"Me preguntas qué ha hecho Guatemala para merecer todo esto. Tal vez las preguntas apropiadas serían: ¿Qué es lo que no hemos hecho? ¿Por qué hemos sido tan temerosos y tolerado tanto miedo? ¿Por qué no nos hemos despertado y reaccionado? ¿Cuándo vamos a dejar de ser tan sumisos?"[57]

Pero Galindo quiere evitar el romanticismo de los que luchan por el cambio social; no es, para ella, una actividad heroica ni romántica. No importa que los resultados no cambien el sistema de poder. En 2008, fue invitada a participar en *Horror vacui,* una muestra colectiva de artistas jóvenes de 'denuncia'. La contribución de Galindo fue pagarle a un especialista en inteligencia que había trabajado para las fuerzas de seguridad durante la guerra para que investigara a los participantes de la muestra exactamente como lo hacía durante la dictadura. Él le preparó un dossier sobre cada artista, con toda su información (domicilio, datos familiares, rutina, movimientos bancarios, todo) y uno final en el cual le informó que aunque estos artistas se consideraban de 'denuncia', en realidad no denunciaban nada que no fuese ampliamente conocido, que eran más bien como niños jugando y no presentaban ningún riesgo para el ejército o el

gobierno. Le presentó este informe en el performance *Infiltrado*.

Entonces ¿cuál es la fuerza política de un performance? Tal vez, dice ella, es suficiente si un performance impulsa a los espectadores a que reflexionen sobre el tema. Para ella, esta meta tan modesta es suficiente.

El trabajo que desempeña Galindo es necesario; el hacer algo para ella es un acto de necesidad. Para demasiada gente, el no hacer nada es preferible: hay muchísimas razones para no actuar. Algunos dicen que por qué hacer algo que no va a cambiar ni el mundo, ni la situación inmediata. Mejor no hacer nada. Otros encuentran muchas otras razones para no actuar: no son de ese país, o de esa comunidad, etc. ¿Cómo se atreve uno a entremeterse en los asuntos de los demás? Algunos no quieren hacer el ridículo. Las asimetrías de poder, para otros, los deja impotentes. ¿Quién puede confrontarse al poder militar? ¿O religioso? Pero, para la gente que siente la necesidad de intervenir (y no sólo de hablar de intervenir) estas excusas no tienen mérito.

PARA ELLOS, LA PREGUNTA NO ES SI DEBEN HACER ALGO, SINO QUÉ Y CÓMO HACERLO DE MANERA EFICAZ, RESPONSABLE Y ÉTICA.

Sin embargo, las consideraciones éticas del performance son imprescindibles. Un artista/activista se puede cortar, mutilar o flagelar, pero no puede hacérselo a otra persona sin su consentimiento. Puede llevar a cabo un performance en el que se arriesgue a sí mismo/a con la pérdida de empleo o arresto, pero no puede poner a otros en riesgo sin su permiso. Puede actuar, pero no puede esconder la cara –es decir, el artivista tiene que hacerse responsable de los actos que desarrolla. Los performances, como indican estos artivistas, no son representaciones o imitaciones de ciertas acciones. No se tratan de falsificaciones de algo **REAL.** Son **ACCIONES.** Los performances tienen consecuencias en el mundo, aunque tal vez no tengan el poder deseado.



¿Quién puede borrar las huellas? Foto de Víctor Pérez, 2003.



Grupo Cultural Yuyachkani, *Adios Ayacucho*. Foto de Diana Taylor.

9. ¿EL FUTURO DEL PERFORMANCE?

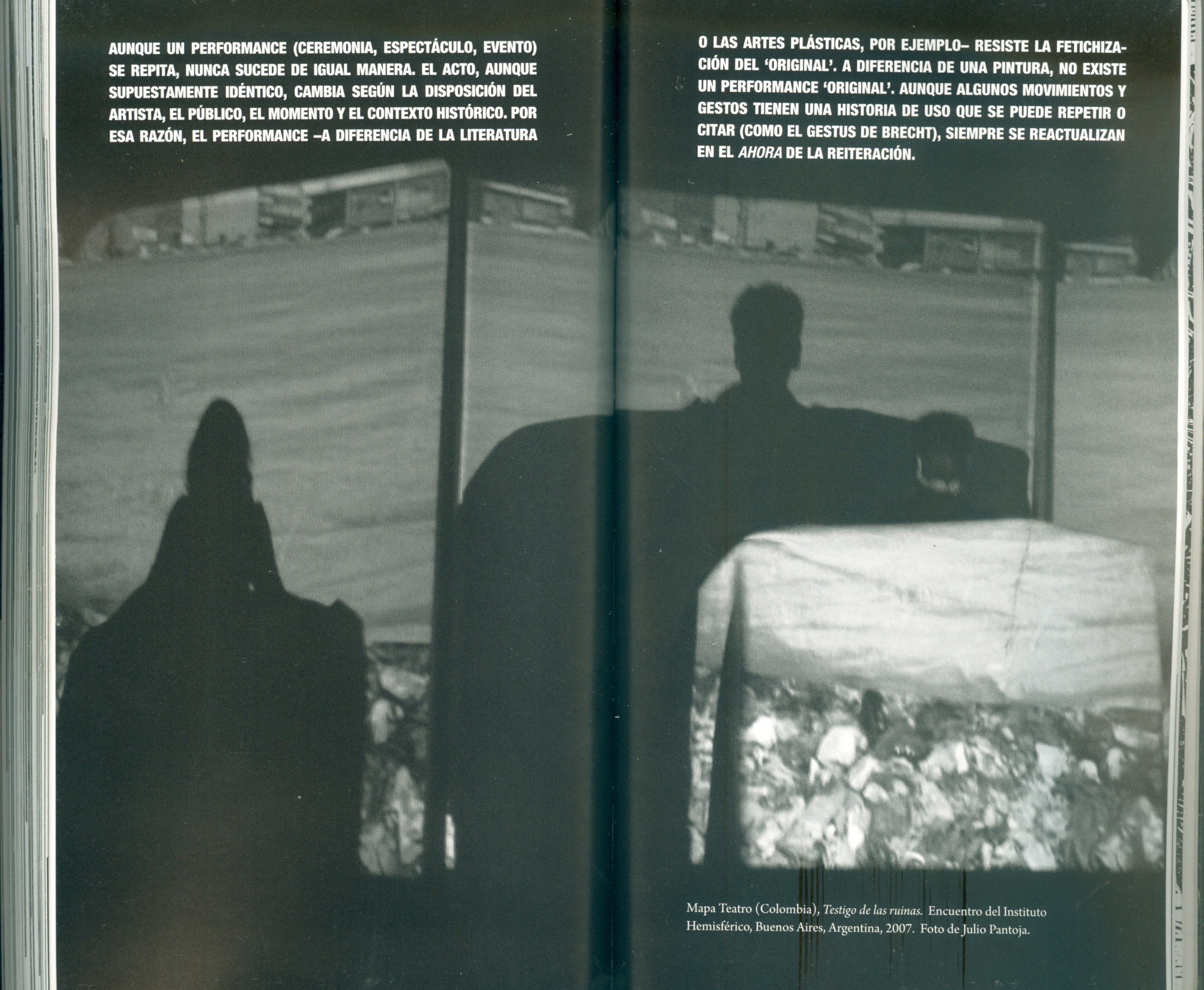
¿Cuál es el futuro del performance? Es una pregunta complicada tanto en relación al performance art como en relación al performance en su sentido más amplio. ¿Cómo se transmite el performance?

Casi desde su inicio, performance art se define como un acto efímero, como una interrupción, una provocación, en el espacio público.

Algunos especialistas aceptan el carácter efímero del performance, afirmando que el performance desaparece porque ninguna forma de documentación o reproducción logra capturar el carácter fugaz del acto **EN VIVO.** Peggy Phelan delimita la **VIDA** del performance al presente. "El performance no puede ser guardado, grabado, documentado, sin que participe en la circulación de la representación [...] El ser del performance, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, deviene performance a través de la **DESAPARICIÓN"**[58].

Hasta cierto punto, esta definición de un arte que surge sólo para desaparecer tiene sentido. El arte **EN VIVO** no se puede guardar. Como señaló Heráclito, "Nadie se baña dos veces en el mismo río porque todo cambia en el río y en el que se baña". En este sentido limitado se puede aceptar que una foto de un performance no es el performance. Un video de un performance no es el performance, aunque sí puede ser parte fundamental del performance.

AUNQUE UN PERFORMANCE (CEREMONIA, ESPECTÁCULO, EVENTO) SE REPITA, NUNCA SUCEDE DE IGUAL MANERA. EL ACTO, AUNQUE SUPUESTAMENTE IDÉNTICO, CAMBIA SEGÚN LA DISPOSICIÓN DEL ARTISTA, EL PÚBLICO, EL MOMENTO Y EL CONTEXTO HISTÓRICO. POR ESA RAZÓN, EL PERFORMANCE –A DIFERENCIA DE LA LITERATURA O LAS ARTES PLÁSTICAS, POR EJEMPLO– RESISTE LA FETICHIZACIÓN DEL 'ORIGINAL'. A DIFERENCIA DE UNA PINTURA, NO EXISTE UN PERFORMANCE 'ORIGINAL'. AUNQUE ALGUNOS MOVIMIENTOS Y GESTOS TIENEN UNA HISTORIA DE USO QUE SE PUEDE REPETIR O CITAR (COMO EL GESTUS DE BRECHT), SIEMPRE SE REACTUALIZAN EN EL *AHORA* DE LA REITERACIÓN.



Mapa Teatro (Colombia), *Testigo de las ruinas.* Encuentro del Instituto Hemisférico, Buenos Aires, Argentina, 2007. Foto de Julio Pantoja.

De todas formas, hay gente y organizaciones que intentan archivar el performance, o codificarlo para impedir cambios, o 'salvaguardarlo' para asegurar su transmisión. Sistemas de notación, como los dibujos y líneas de Rudolf von Laban (Hungría, 1879-1958) intentan anotar el movimiento de manera precisa. Cuando murió la famosa bailarina y coreógrafa Martha Graham (EE.UU.), su heredero declaró que él era dueño de los bailes (como si fueran objetos) y que nadie, incluyendo la Escuela y el Centro Martha Graham, los podía escenificar ni enseñar. La UNESCO, con la convención del Patrimonio Intangible (2003) propone 'salvaguardar' el performance (bailes, ritos, canto, costumbres tradicionales) por medio de "las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos"[59]. Para 'salvaguardar' el performance, según proponen estos ejemplos, hay que convertirlo en algo diferente, ya menos en práctica que en una cosa. La tendencia aquí, como en la lógica del documento, es legitimar un acto como una creación 'original'.

La muestra de Marina Abramović, *La artista está presente* en el MoMA, propone diferentes maneras de preservar y reactivar el acto del performance que para Abramović, como para muchos artistas en los años sesenta, era un acto rebelde y efímero. Ahora, cuarenta años después de que los artistas se salieron del museo, los artistas están regresando al museo para trabajar el tema de la preservación del trabajo y la continuidad de la práctica. Muchos, como Abramović, también quieren proteger su legado artístico. El performance ha regresado al museo, ya no como intervención radical sino como una forma de arte totalmente integrada y legitimizada por las instituciones culturales. El problema central es sencillo, pero casi imposible de resolver: ¿cómo se preserva el performance? La muestra en el MoMA fue todo un experimento. Además de los videos de los performances 'originales' y la documentación de cuatro décadas de trabajo, Abramović introdujo otro tipo de *re*presentación que se ha denominado **REPERFORMANCE.** Otras/os artistas reperformaron las obras que ella misma había hecho famosas, a veces con Ulay (*Imponderabilia*, 1977, la pareja desnuda en la entrada del museo), a veces sola, la persona con la bicicleta (*Luminosity*, 1997), la persona con el esqueleto (*Nude with Skeleton*, 2002-5), entre otras.

Pero el reperformance no es lo mismo que el performance. El *re* señala la repetición y la reiteración como parte fundamental del performance, pero el re de reperformance también apunta a una dimensión mimética (*re*producción, *re*presentación) y a la restauración de un original. Esta retrospectiva de Abramović, como todas, es conservadora, es decir, el propósito es ver hacia atrás, conservar lo que ha sido, no lo que vendrá. La intención es mantener viva la obra 'original'. Según ella, es necesario y ético hacer reperformances de piezas importantes siempre y cuando se le pida permiso al artista.

En muchos sentidos, el reperformance es lo opuesto del performance. Tal vez la obra tenga la misma forma y estructura, pero el significado puede ser radicalmente diferente. Pongamos como ejemplo el performance, *Imponderabilia*, que Abramović hizo por

primera vez con Ulay. Los dos artistas, desnudos, se colocaron muy cerca el uno al otro justo en la puerta de la entrada al museo. El público, para entrar, tenía forzosamente que negociar el poco espacio entre los dos, volteándose de lado. ¿Hacia cuál de los dos iba a girar el cuerpo? ¿Hacia dónde iba a mirar? Abramović, al hablar del performance a los artistas que fueron contratados por el MoMA para hacer el reperformance, les comentó que el/la artista es el guardián del museo/arte, que el público tiene que pasar por él/ella para acceder[60].

En la versión del MoMA, las dos personas (ahora no necesariamente artistas, ni hombre/mujer), se pararon en un umbral al fondo de una de las salas de la retrospectiva. La distancia entre los dos era más amplia, y uno podía pasar entre ellos sin tocarlos. Además, la sala tenía otra entrada, más grande y más central, así que no era imprescindible pasar entre ellos para llegar a la sala contigua, mucho menos al museo. Más aún, lo que había al otro lado del umbral no era de gran interés. Los tres aspectos fundamentales de la obra habían cambiado: el estatus de artista, la noción de guardián y la negociación obligatoria por parte del público. Y justo al lado del reperformance, el museo había colocado un video de la versión 'original' de Abramović. Las condiciones del reperformance dentro del museo habían anulado el performance que se intentaba preservar. Ahora los reperformeros eran empleados del museo. Las obras de Abramović siempre se han caracterizado por el riesgo, el peligro real y el reto de la larga duración. Pero la retrospectiva, por razones legales, tenía la obligación principal de proteger a los reperformeros,

así que después de que dos de ellos se desmayaron durante la primera semana, sólo se les permitió actuar por hora y media cada vez.

Más allá de estas diferencias, había otras que hicieron visibles las muchas contradicciones inherentes al intento de convertir el reperformance en el futuro del performance. Según la misma Abramović, "el performance es el momento en que el performero con su propia idea entra en su propia construcción mental o física frente a un público en un momento específico"[61]. El reperformance, a diferencia de una variación, o una interpretación nueva de un performance existente, intenta ser 'auténtico': en relación a la obra 'original', dos calidades que rechaza rotundamente el performance. ¿Y desde cuándo los artistas de performance piden permiso para reproducir una obra? El reperformance no es el futuro del performance, sino su momificación o, mejor, su

MoMAficación[62].

En otra muestra, un grupo de artistas jóvenes, no incluidos en el proyecto del MoMA, hicieron hincapié en lo obvio: la artista está ausente.

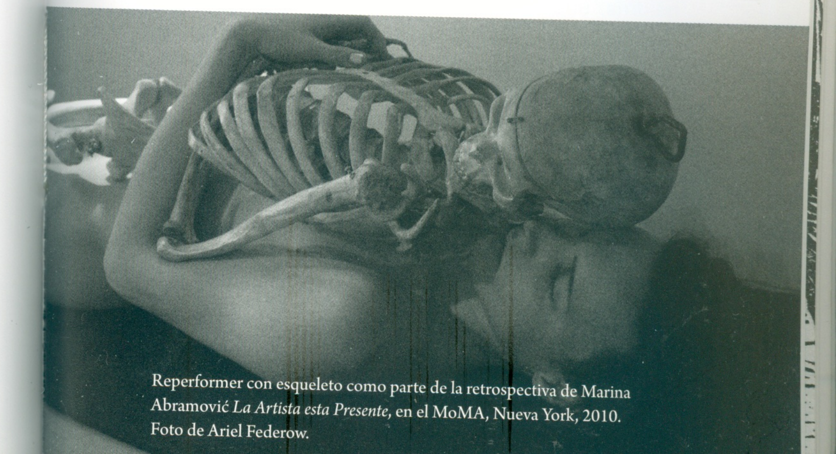
Al reperformar los performances de Abramović sólo se hace más evidente que no es la misma artista, ni la misma obra de arte[63].

ENTONCES, ¿CÓMO SE PRESERVA EL PERFORMANCE?

Hay que reconocer que hay diferentes tipos de performances. Hay obras híbridas que combinan diversos tiempos y modalidades, como el trabajo de Mapa Teatro (Colombia) que desarrolló una serie de performances durante los varios años que tardó la demolición de un barrio pobre en el centro de Bogotá para convertirlo en un parque. Los artistas, Rolf y Heidi Aberhalden, reunieron testimonios orales con video, música, la participación de artistas y no artistas, escenificación teatral, etcétera, para que el público fuera testigo de la violencia de la 'renovación urbana'. La obra, *Testigo de la ruinas*, fue la culminación de estos performances y procesos. Un performance encontró su continuación, y no su reproducción, dentro de otra.

Pero también existen proyectos institucionales dedicados a explorar las múltiples formas de preservar y documentar el performance. La Biblioteca de Video Digital del Instituto Hemisférico (HIDVL), por ejemplo, es un archivo online y de acceso libre, con unas seiscientas horas de video de performances, en formato streaming no descargable, provenientes de todas las Américas. En algunos casos, simplemente se está transfiriendo el video de un formato digital

a otro. Algunas colecciones, como la de El Teatro Campesino (EE.UU.), El Hábito (México), teatro La Candelaria (Colombia), o Grupo Cultural Yuyachkani (Perú) existían en formatos antiguos en cintas que se estaban deteriorando. Ahora se han preservado y son accesibles en la web. En otros casos, se ha comisionado y grabado performances que luego son transferidas al HIDVL, de tal modo que mientras se aumenta la colección, también se ayuda a generar nuevos trabajos. Algunos performances ponen en escena el archivo; es decir, usan materiales de archivo en sus nuevos performances (como en el caso de *Testigo de las ruinas*). Otras performances, como ciertos trabajos de Regina José Galindo, por ejemplo, no tuvieron público y se conocen sólo a través del archivo, por medio de fotos y de videos. Esos trabajos, a diferencia de la convención tradicional, se convierten en performance a través del proceso de documentación. Los performances de Ana Mendieta (Cuba/EE.UU.) son conocidos por medio de la documentación. También se ha recopilado materiales digitales que nunca tuvieron un 'original' en otro medio, como



Reperformer con esqueleto como parte de la retrospectiva de Marina Abramović *La Artista esta Presente*, en el MoMA, Nueva York, 2010. Foto de Ariel Federow.

El occidente, como he dicho, valora la **MEMORIA 'DE ARCHIVO'** que se preserva a través de fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. El archivo opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales: los investigadores pueden volver a examinar un manuscrito antiguo, las cartas van a la búsqueda de sus destinatarios en lugares lejanos, y a veces los documentos perdidos se pueden rescatar de un disquete de computadora. El hecho de que la memoria de archivo separa eficazmente el 'conocimiento' de aquél que conoce, en tiempo y/o espacio da lugar a reclamos, como los de De Certeau, de que es 'expansionista' e 'inmunizada contra la alteridad'[65]. Lo que cambia con el tiempo es la interpretación, la relevancia o el significado atribuido al archivo. Por ejemplo, Antígona puede ser representada de muchas maneras, aunque el texto establezca un significante estable. Los forenses que examinan huesos, o los arqueólogos que estudian restos de cultura material, nos pueden proponer una visión novedosa tanto de masacres recientes como de culturas ancestrales. El archivo –ya que perdura– excede todo lo que es **EN VIVO.** Hay muchos mitos en relación al archivo. Uno de esos mitos es que el archivo no es mediatizado, es decir, que los objetos que allí se encuentran tienen un significado concreto y estable independientemente del proyecto que los llevó a formar parte del archivo. Pero lo que hace que un objeto sea 'archivable' es el proceso a través del cual ese objeto se seleccionó para determinado análisis. Otro mito es que el 'archivo' resiste el cambio, la corrupción, y la manipulación política. Pero los objetos, como libros, pruebas de ADN, fotos

de identificación, pueden misteriosamente aparecer o desaparecer del archivo. El **REPERTORIO,** por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al 'estar allí' y ser parte de esa transmisión. Siempre han existido técnicas mnemónicas performáticas, ya sea en los *calmecac*, en escuelas de teatro, o en la enseñanza de idiomas extranjeros. De manera opuesta a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que conforman el repertorio no son inalterables. El repertorio a la vez mantiene y transforma las coreografías del sentido. Las danzas cambian con el tiempo aunque generaciones de bailarines (y también bailarines individuales) juren que permanecen iguales. Pero aún cuando la interpretación cambie, el sentido podría permanecer intacto. El repertorio también permite a los académicos rastrear tradiciones e influencias. Distintas performances han viajado a través de las Américas, dejando su marca a medida que se trasladan.

Tal como el archivo excede al repertorio (ya que perdura), el repertorio excede al archivo. El performance 'en vivo' no puede ser capturado –ni transmitido– a través del archivo. Un video de un performance, como ya vimos, no es el performance. La memoria corporal, por el hecho de ser 'en vivo', excede la posibilidad del archivo de capturarla. Pero eso no quiere decir que el performance –como comportamiento ritualizado, formalizado o reiterativo– desaparezca.

Los performances también se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, es mediatizado: formado por el mismo proceso de selección, memorización, internalización y transmisión. Múltiples formas de actos corporales están siempre presentes, en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo/generación al siguiente. Los actos incorporados y representados generan, registran y transmiten conocimiento.



Dibujo de Alberto Beltrán.

El archivo y el repertorio siempre han sido fuentes relevantes de información –cada uno excediendo las limitaciones del otro– en sociedades alfabetizadas y semialfabetizadas. La relación entre el archivo y el repertorio no es secuencial (el archivo llega a ser dominante luego de la desaparición del repertorio). No es cuestión de 'verdadero' versus 'falso', 'mediatizado' versus 'no mediatizado', 'primitivo' versus 'moderno'. Tampoco considero que el archivo y el repertorio funcionen en oposición directa o en relación binaria –que el archivo y lo escrito constituyan el poder hegemónico, por ejemplo, y el repertorio sea el que provee el desafío anti-hegemónico. Hay todo un repertorio de prácticas corporales (como la tortura) que han contribuido al mantenimiento de un orden social represivo. El performance le pertenece tanto al fuerte como al débil; reasegura las 'estrategias' de De Certeau así como las 'tácticas', el 'banquete' estudiadas por Bajtin como también el 'carnaval'. Hay todo un repertorio de prácticas corporales (como la tortura) que han contribuido al mantenimiento de un orden social represivo. Los modos de transmisión de conocimiento son muchos y están mezclados y mediatizados.



El archivo y el repertorio generalmente operan en conjunto. Innumerables prácticas en sociedades de la más alta alfabetización todavía requieren tanto de una dimensión de archivo como de una dimensión corporal. No sólo la boda y los actos legales requieren de ambos. Pensemos en cómo el performance de un acto de posesión contribuye a su legalidad: Colón plantó la bandera con las iniciales F e I en el 'Nuevo Mundo' y Neil Armstrong reiteró el gesto con la bandera estadounidense en la luna.

Este es un ejemplo de cómo la diferencia entre el archivo y el repertorio nos ayuda a entender el poder del performance para transmitir la memoria cultural colectiva.

Reproducción de una talla en madera de Rabinal Achi y el guerrero queché del drama de los Mayas, artista desconocido. Tomado del *Teatro indígena prehispánico*, Rabinal Achi, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.



Rabinal Achi, el drama de los mayas Achi de Guatemala, se ha bailado durante los últimos seiscientos años por lo menos. La primera referencia escrita que tenemos de la obra data del siglo XVI en los documentos de la Inquisición que prohibieron las ya muy establecidas 'danzas del tun' (como se clasifica al Rabinal Achi)[66]. El texto más antiguo de la obra fue escrito por Bartolo Zis, el *holpop* (cantante) que lo apuntó de memoria en 1850[67]. En la obra, que ha sido preservada por el archivo, el guerrero de Rabinal captura al guerrero Quiché que ha estado provocando a su comunidad. Le da a elegir entre: integrarse a la corte de Rabinal, o ser sacrificado. El investigador francés, Georges Raynaud, mantuvo que era la

"única obra dramática que nos ha llegado que no tiene elementos europeos"[68].

Pero tan importante como la transmisión de la obra por medio del archivo es la transmisión por medio del repertorio. Hoy en día, el drama se sigue presentando, cuando la situación política del país lo permite, anualmente. Aunque mucho ha cambiado Guatemala en estos seiscientos años, la violencia ha sido un elemento constante. La obra es tan viva y relevante hoy como en el pasado porque reafirma la identidad y fuerza de un pueblo que ha sufrido represión a través de la historia. Sin embargo, varios elementos del performance se han modificado desde el siglo XVI. Las máscaras, por ejemplo, tienen ojos negros, pero también azules y verdes. Las palabras, que incluyen formas antiguas del idioma maya, difícilmente se entienden ya que las máscaras no tienen apertura para la boca. El vestuario, con terciopelo y fleco dorado, nos recuerdan a las obras medievales españolas. Ahora la obra se presenta en enero, en el atrio de la iglesia, con motivo de las fiestas patronales. Pero la fuerza de la obra en el presente no sólo tiene que ver con su importancia histórica sino también con su significado en el ahora: ¿por qué se mantiene viva esta obra? ¿Qué nos sigue diciendo acerca del conflicto armado y la forma digna de tratar a los enemigos? La relevancia de la obra, entonces, no tiene que ver con el hecho de ser o no ser una presentación **AUTÉNTICA** del texto **ORIGINAL.** Siempre se trata de acciones reiteradas. Muchas veces el texto es el resultado de un performance (como en el caso de *Rabinal Achi* que se escribió mucho después de su primera realización). La obra se seguirá actuando mientras tenga sentido para la comunidad. Es un acto vivo, una presentación para los dioses y guardianes ancestrales más que una representación para un público. El performance pertenece al repertorio, el texto al archivo.

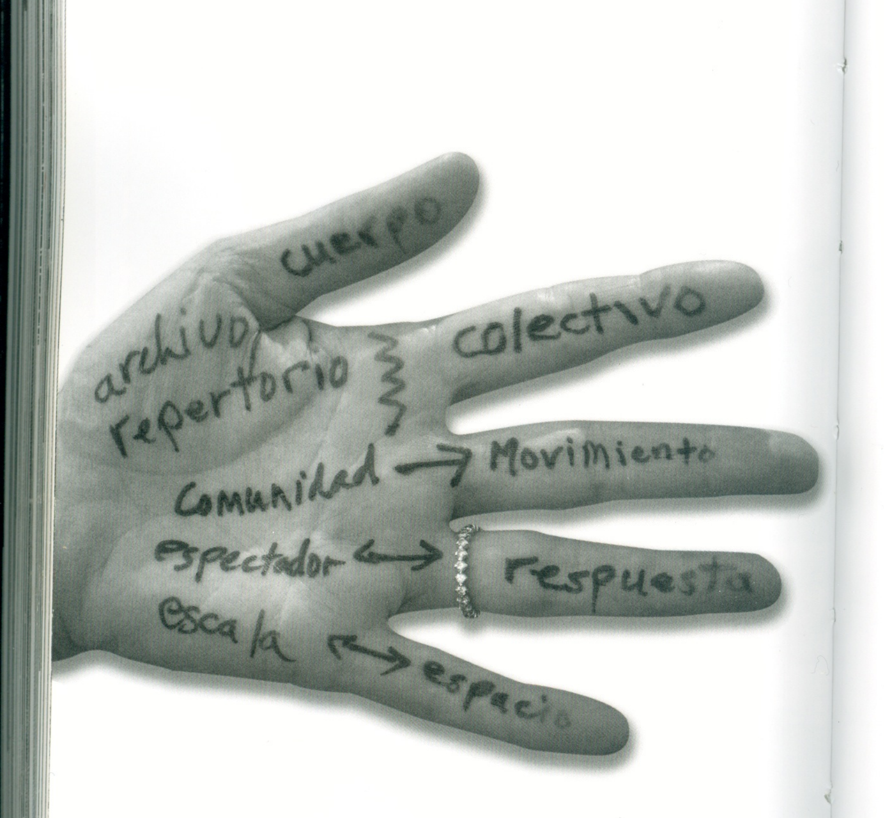


Rabinal Achi y Guerrero Queché en un performance frente a la iglesia, 2010. Foto de Diana Taylor.

Rabinal Achi fue declarada Patrimonio Intangible de la Humanidad por la UNESCO en 2005 como reconocimiento a su importancia en la transmisión de valores culturales. Pero, curiosamente, no es la distinción lo que le da relevancia. Cuando yo fui a Guatemala en 2010 a ver la obra, nadie sabía cuándo se iba a presentar más allá de la información general de que sería durante la fiesta de San Sebastián en enero. Y aunque todos sabían más o menos dónde quedaba Rabinal, nadie había ido ni conocía el camino. Cuando llegué a Rabinal fui a las oficinas municipales para preguntar cuándo se presentaría la obra. Me dieron un folleto que la anunciaba para el día siguiente a las tres de la tarde. Pregunté dónde vivía el 'director' de la obra. Me indicaron dónde podía encontrar a Don José León. Cuando di con él, hablamos un buen rato acerca de cómo vino él (pero en realidad su mujer) a heredar la obra, me describió el ritual que había que hacer antes de presentarla, y lo difícil que había sido presentarla durante la época de Ríos Montt. Le comenté que me hacía mucha ilusión verla al día siguiente a las tres de la tarde.

"¿Tres de la tarde?" me preguntó.
"Sí, es lo que dice aquí en el folleto".
Miró el folleto con desdén. "No me vinieron a preguntar", me informó.
"Haremos la obra cuando estemos listos".
"No me la puedo perder", le dije.
"He esperado años para verla. ¿Cómo hago?"
"Ven temprano por la mañana. A las ocho. Quédate aquí con nosotros hasta que estemos listos. Así no te la pierdes".
Y así fue. Éramos unas cinco o seis personas que tuvimos la suerte de ver la obra en esa ocasión. Lógica del repertorio regía en ese ambiente. El folleto, que pertenece al archivo, quedó medio abandonado.

11.
ESTUDIOS DE PERFORMANCE



Al aceptar que el performance funciona como un sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento, los estudios de performance nos permiten expandir nuestra noción de 'conocimiento'. Podríamos cuestionar, por ejemplo, desde esta práctica no-discursiva, la preponderancia de la escritura en el marco del mundo occidental que tanto influye en el concepto de la modernidad. El reto de re-introducir el cuerpo en el ámbito académico ha sido tan urgente y difícil como re-introducirlo en la práctica artística. No es coincidencia que la ruptura académica contra los límites disciplinarios se dio al final de los años '60, justo cuando el performance art rompió barreras institucionales y culturales.

La ruptura se dio de varias formas: los estudios de performance se separaron de los departamentos de teatro, lingüística, comunicación, antropología y artes visuales. Y aunque mantienen lazos con sus fuentes genealógicas, se niegan a conformarse a los límites de esas disciplinas. Los estudios de performance son pos-disciplinarios en el sentido de que no se han convertido en una disciplina con límites definibles. Los distintos departamentos pueden tener perfiles bastante diferentes. En todas partes, se habla de los estudios de performance como un campo 'emergente'. Lo que tienen en común es el objeto de estudio. Los estudios literarios estudian textos literarios. Los estudios de cine estudian cine. Los estudios de performance estudian performance, en el sentido más amplio. Si la norma del performance es romper las normas, la norma de los estudios de performance es romper con las barreras disciplinarias.

Este giro epistémico necesariamente provoca alteraciones en lo que las disciplinas académicas valoran como textos canónicos, metodologías de estudio, objeto de análisis, fuentes de conocimiento y sistemas de transmisión. Se pueden proponer preguntas nuevas. ¿Hay formas **ORIGINALES** o **AUTÉNTICAS** de prácticas expresivas (como se podría decir de un texto literario o un documento legal o una pintura), o es cada acto en vivo un nuevo 'original' o una iteración más?

¿ES POSIBLE PRESERVAR O ARCHIVAR EL PERFORMANCE?

¿Cuántas vidas tiene el performance: el de aquí y ahora *(La artista está presente)*, las del pasado que podemos imaginarnos por medio de fotos, descripciones y documentación de archivo? ¿Cuáles son las fuentes fiables y estables si el performance es radicalmente inestable? ¿Quién es el 'experto' cuando se trata de prácticas expresivas, el que participa en el evento o el que lo estudia a distancia? Las preguntas que yo he venido postulando han sido discutidas por otros estudiosos, en otras partes del mundo, que se dedican a entender éstos y otros fenómenos.

Aunque el campo académico de 'estudios de performance' se formó en EE.UU. en los años '70 y '80, ahora hay departamentos en muchos países del mundo donde se estudia el performance. En el ámbito académico latinoamericano ya se cuenta con una extendida comunidad de estudiosos que utilizan este lente analítico para hablar de dramas sociales y prácticas corporales.

Zeca Ligiéro (Brasil) habla de los estudios de performance como:

"UN TERRITORIO SIN FRONTERAS... EL PUENTE ENTRE LAS ARTES VISUALES Y EL PERFORMANCE, ESTABLECIDO EN EL PERÍODO INICIAL, SE EXPANDIÓ HACIA CASI TODOS LOS SECTORES DE LA VIDA HUMANA, DEL TEATRO A LOS RITUALES A LAS CELEBRACIONES PÚBLICAS A LAS REPRESENTACIONES DE LA VIDA COTIDIANA.
DE ACUERDO CON ESTA PERSPECTIVA, YA NO SÓLO EL ARTISTA VISUAL O EL ACTOR CREAN PERFORMANCE SINO TAMBIÉN EL HOMBRE DE LA CALLE, EL VENDEDOR O EL PROFESOR"[69].

Reverend Billy, *Reverend Billy Preaches.* Encuentro del Instituto Hemisférico, Buenos Aires, Argentina, 2007. Foto de Julio Pantoja.

Muchos académicos, al igual que artistas, activistas y artivistas, reconocen que el performance es una forma privilegiada para intervenir en el mundo. Sabemos que el verdadero origen del control social se encuentra en el control de los cuerpos humanos y las artes de re-presentación. Las confrontaciones políticas y sociales no se delimitan a la pura fuerza militar, el poder persuasivo, performático y simbólico es muy potente al apoyar o resistir sistemas hegemónicos. Desde la época de Platón, y sin duda antes, los políticos han querido controlar, censurar y exiliar a los intelectuales, artistas y activistas.

LOS DIVERSOS GRUPOS LUCHAN POR EL PODER PERFORMATIVO DE LOGRAR Y REALIZAR LO QUE SE NOMBRA: DEMOCRACIA, DESOBEDIENCIA, JUSTICIA SOCIAL.

Aunque los académicos, artistas y activistas pueden enfocarse en los mismos problemas o participar en las mismas luchas, pocas veces trabajan juntos para colaborar en sus esfuerzos. Ha habido mucha sospecha mutua, en parte causada por las mismas barreras disciplinarias que mencioné antes. El prejuicio es que los académicos piensan o hablan y los artivistas hacen. Los términos que usan los estudiosos al publicar sus ideas son, en la mayoría de los casos, ajenos al resto de la humanidad. El círculo de interlocutores es muy reducido. También se critica que los académicos se encierran en las instituciones, que se apartan de los conflictos concretos que se viven en el mundo. Gozan del respaldo universitario mientras que los artistas se mueren de hambre y los activistas arriesgan la vida en la calle. Las sospechas, como he dicho, son muchas, los lenguajes diferentes, los ámbitos de actuación apartados el uno del otro.

En 1998 fundamos el Instituto Hemisférico de Performance y Política, éramos un grupo de acadivisitas (académicos/activistas) que buscábamos fomentar el diálogo y compartir eventos con los académicos, los artistas y los activistas. Como era de esperarse, al principio tuvimos confrontaciones. ¿Por qué era necesario incluir a los académicos?, preguntaron los artivistas. Los que hacen, los que intervienen con los cuerpos no tienen nada que ver con ellos. ¿Nada que ver? Nos pusimos a hablar de los académicos que habían complicado las nociones del cuerpo. El cuerpo no es algo monolítico y estático, la forma en que conceptos como el género, sexualidad, raza, edad y clase social (por ejemplo) han ido construyendo a los cuerpos humanos es algo que ahora los artistas y activistas dan por sentado pero que no era obvio antes de que los académicos lo plantearan. Así nos

fuimos dando cuenta de que todos los que trabajábamos sobre y con performance teníamos algo que aportar a la colaboración. Compartíamos muchas luchas y muchas metas. Las luchas se pelean en múltiples frentes simultáneamente: espacios concretos como la Plaza de Mayo y el Zócalo. Pero también en espacios más difusos: el Estado Nacional, o el mundo virtual del Internet.

En los campos pos-disciplinarios de estudios de performance, y en consorcios como el Instituto Hemisférico de Performance y Política, seguimos debatiendo si el performance es un acto político por definición, o si lo político siempre es un performance. Todos tenemos una relación diferente con el performance, aunque todos estamos involucrados con la producción y recepción de imágenes como forma de hacer una intervención. Como bien señaló Boal, el teatro (y yo diría el performance) es un arma muy eficiente. Por eso hay que defenderlo.

Y SEGUIREMOS LUCHANDO

.

NOTAS

1 TIM WEINER, en "Plumming the Powerful, With Comedy as Cudgel", en el *New York Times*, 15 de Junio de 2001, p. 4 escribe que "cuando Jesusa Rodríguez aparece –en el escenario, en cámara, en las calles protestando contra la ultima atrocidad– debe ser la mujer más poderosa de México".

2 JESUSA RODRÍGUEZ en comunicación personal con Diana Taylor.

3 Discurso al aceptar el título de "Senior Fellow" otorgado por el Instituto Hemisférico en Bogotá, Colombia, 2009.

4 GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, "the only difference between a performance artist and a madman is that a performance artist has an audience" en *The Mexorcist 2* Archives, 2006.

5 ELIN DIAMOND (ed.), *Performance and Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1996, p. 5.

6 VITTORIO GALLESE, "The 'Shared Manifold' Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy", en *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, Nº 5-7, 2001, pp. 33-50, y en www.imprint-academic.com/jcs.

7 MARIS BUSTAMANTE, "Picardía Femenina", en http://revista.escaner.cl/node/383.

8 RICHARD SCHECHNER, "Performance means: never for the first time. It means: for the second to the nth time. Performance is 'twice-behaved behavior'", en *Between Theater and Anthropology*, Nueva York, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36.

9 RICHARD SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, Londres, Routledge, 2006, segunda edición p. 38.

10 JUDITH BUTLER, *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 1990.

11 JULIETA PAREDES, *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, performance y presentación en el New York University, 5 de Abril 2010.

12 VICTOR TURNER, citado en Richard Schechner y Willa Appel, *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Nueva York, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 1.

13 FRAY BERNARDINO DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, prólogo al Libro I, México, Porrúa, 1985.

14 F. Javier Panera Cuevas incluye esta idea mía, casi palabra por palabra y sin atribución en su ensayo "Llámalo performance/llámalo arte/Yo lo llamo desastre/Si no queda grabado" en *No lo Llames Performance*, Fundación Salamanca ciudad de cultura y Museo del barrio, Nueva York, 2005. Escribe Panera: "that some consider performance the 'antithesis of the real [...] But there are more complex readings –including our own– that view what is constructed through performance to be a 'co-participant in the real' [...] In fact, the idea that performance 'stages' a truth that is more truthful tan life itself has been with us since Aristotle, passing through Shakespeare or Calderon de la Barca, and in more recent times from names as significant as Artaud, Debord or Baudillard (sic)" pp. 17-18. Publiqué esta idea en mi libro, *The Archive and the Repertoire*, en 2003.

15 JOSEFINA ALCÁZAR y FERNANDO FUENTES, *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ediciones sin nombre, CITRU, Ex Teresa, 2005. Véase también *Accionismo en el Perú* (1965-2000), Lima, ICPNA, 2005.

16 LUCÍA A. GOLLUSCIO (comp.), *Etnografía del habla. Textos Fundacionales*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 36.

17 RAÚL ZURITA, en correspondencia personal con Diana Taylor.

18 ALEJANDRO JODOROWSKY, "Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro", en *Teatro pánico*, México, Era, 1965.

19 MARINA ABRAMOVIĆ, "What is Performance Art?", en http://uat.moma.org/explore/multimedia/videos/96/572.

20 GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, *Warrior for Gringostroika. Saint Paul*, Minnesota, Graywolf Press, 1993, p. 20.

21 Acción de CADA, "¡Ay Sudamérica!", 12 de julio de 1981, en Robert Neustadt, *CADA Día: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2001, p. 33.

22 AUGUSTO BOAL, *Teatro del Oprimido 1: teoría y práctica*, México, Nueva imagen, 1980.

23 JOSEPH ROACH, citado en Tracy C. Davis y Thomas Postlewait, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 31.

24 GUY DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, la marca editora, 1995.

25 ANTONIO PRIETO STAMBAUGH, "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance", en Domingo Adame (ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, México, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143.

26 FELIPE EHRENBERG, "El arte de la performa", programa para un taller teórico áctico impartido por el autor.

27 PAUL CONNERTON, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 72-73.

28 Ib. cit. 13, p. 39.

29 Antonio Prieto Stambaugh, "Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (comp.), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

30 Op. cit. 29, p. 10.

31 Diamela Eltit en correspondencia personal con Diana Taylor.

32 Susana Cook, "Toma Cualquiera: ¿Buscas a alguien?".

33 Jesusa Rodríguez en correspondencia personal con Diana Taylor

34 Rebecca Schneider, "Solo solo solo", en *After Criticism: New Essays in Art and Performance*, Gavin Butt (ed.), Londres, Blackwell, 2005.

35 Maris Bustamente, "Non-objective arts in Mexico 1963-83", en Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, Londres, Routledge Press, 2000, pp. 225-239. Antonio Prieto Stambaugh, *Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México*, en Conjunto, Casa de las Américas, Nº 121, Abril-Junio 2001. RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Nueva York, Thames and Hudson, 2005. Maris Bustamante, "Qué es performance?", mesa redonda del 2do. Encuentro del Instituto Hemisférico, Monterrey, México, 2001; ttp://hemi.nyu.edu/por/seminar/mexico/textomaris.shtml. Mónica Mayer, Rosa Chillante, *Mujeres y performance en México*, México, AVJ, 2004. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, "La historia de performance en México", http://www.geifc.org/actionart/actionart01/grupos/03adla/articulos/mexico/mexico.htm (1ero. de Noviembre de 2006). Antonio Prieto Stambaugh, *Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México*, en Conjunto, Casa de las Américas, Nº 121, Abril-Junio 2001. Emilio Tarragona, "Acciones en el Perú (1965-2000): Rastros y fuentes para una primera cronología", en *Acciones en el Perú* (1965-2000), Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2005.

36 Francisco Copello, *Fotografía de performance: análisis autobiográfico de mis performances*, Santiago de Chile, Ocho libros editores, sin fecha.

37 Kathy O'Dell, "Contract with the Skin: Masochism", en *Performance Art, and the 1970's*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 2.

38 http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/2007/esp/inst_lianamaris_esp.html.

39 Denise Stoklos "Manifesto do Teatro Essencial", São Paulo, Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda, marzo 1987.

40 Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*, Durham, Duke University Press, 1997, capítulo 5.

41 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria: Biographical Sketches of my Literary Life & Opinions*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

42 Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Londres, Routledge, 2001.

43 Ib. cit. 24.

44 Critical Art Ensemble, *Recombinant Theatre and the Performative Matrix*, en http://www.critical-art.net/books/ted/ p. 58.

45 Stelarc, *Visiones parásitas. Experiencias alternantes, íntimas e involuntarias*, Mela Dávila y Patricia Bofill (trad.), en http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero1/stelarc.htm.

46 Comunicación personal con Diana Taylor, agosto, 2010.

47 Ib. cit. 24.

48 J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, Cambridge, Harvard University Press, 2 ed., 1975.

49 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 16.

50 Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

51 "God's Elect" taller de *Elections, Religion, and the Media, Center for Relgion and Media*, Universidad de Nueva York, 1 febrero, 2007.

52 http://www.hijos capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=7&Itemid=407, 20 de agosto, 2010.

53 *Memoria Gráfica*, exhibición fotográfica de las Abuelas de Plaza de Mayo, Centro Cultural Recoleta, 2001.

54 Para más información acerca de la obra de Galindo, ver http://www.reginajosegalindo.com y e-misférica, 6.2 (2010), "Experiencias" e-misférica, 6.2. http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/galindo-intro.

55 "Me siento impotente, no puedo cambiar las cosas. Pero esta rabia me sostiene y la he visto crecer desde que me di cuenta de lo que estaba pasando. Es como un motor, un conflicto dentro de mí que nunca cede, nunca dejar de dar vuelta, nunca". Francisco Goldman, Regina José Galindo, en BOMB 94/Winter 2006, ART. http://bombsite.com/issues/94/articles/2780 (agosto 2010).

56 Ib. cit. 54.

57 Francisco Goldman, Regina José Galindo, en BOMB, ib. cit. 55.

58 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Nueva York, Routledge, 1993.

59 http://www.unesco.org/culture/ich/?pg=0025260.

60 Entrevista con Abigail Levine, 3 de septiembre 2010, Instituto Hemisférico, Nueva York.

61 Ib. Cit. 19.

62 Gracias a Marlene Ramírez-Cancio por este regalo.

63 Cuando le pregunte a Ariel Federow, co-curador de la retrospectiva alternativa de Abramović, *La artista está ausente*, que cuál era la diferencia entre su muestra y la de MoMA, me contesto: "queríamos hacer los reperformances de tal manera que siguieran vivos como performance y no reducirlos a objetos de arte en vivo. Los tres de nosotros que hicimos la curaduría fuimos a ver la muestra y nos sentimos muy frustrados con las elecciones que había hecho el MoMA –elecciones que tenían mucho que ver con la necesidades de la institución y una muestra de tres meses– pero elecciones que resultaron en la pérdida del elemento de fuerza y riesgo. Eran recreaciones formales".

64 Para una explicación más completa de esta idea, ver Diana Taylor, *El archivo y el repertorio*, Durham, Duke University Press, 2003. Parte de esta descripción viene de ese texto.

65 Michel de Certeau, *The Writing of History*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.

66 Anita Padial Guerchoux y Manuel Vazquez-Bigi, *Quiche Vinak. Tragedia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 43.

67 "Rabinal Achi" en Francisco Monteverde (ed.), *Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achi)*, Mexico, UNAM, Biblioteca de estudiante universitario, 1979, pp. XIII-XIV: "El día 28 de octubre de 1850, he transcrito el original de este baile del Tun, propiedad de nuestra ciudad de San Pablo de Rabinal, para dejar un recuerdo a mis descendientes, que perdure siempre con ellos. Así sea. Bartolo Zis".

68 Ver apéndice de Georges Raynard en ib. cit. 67, p. 123.

69 Zeca Legiéro, "Perspectivas culturais dos estudios da performance", Opercevejo (número especial, "Estudios da Performance") *Revista de teatro*, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, año 11, Nº 12, 2003, p.3.



¿Per for qué?

¿Es el performance o la performance? Finalmente un libro que introduce al público e investigador en el arte del performance y que además lo hace, por primera vez, desde la experiencia latinoamericana. Su autora es sin dudas la máxima autoridad en esta materia a la que aborda desde múltiples ópticas: el teatro, la política, el feminismo, la teoría de géneros, la construcción de la memoria y el activismo social. El atractivo volumen que el lector sostiene en su mano, sintetiza la profusa investigación de Taylor y la acerca al gran público de manera lúdica, a través de ejemplos claros e ilustrativos.

